INDUSTRIAS MIKUERPO

Un proyecto de gestión cultural independiente (1994-1999)





Literatura Gris
traficantes de sueños



Desde sus inicios **Traficantes de Sueños** ha apostado por licencias de publicación que permiten compartir, como las Creative Commons, por eso sus libros se pueden copiar, distribuir, comunicar públicamente y descargar desde su web. Entendemos que el conocimiento y las expresiones artísticas se producen a partir de elementos previos y contemporáneos, gracias a las redes difusas en las que participamos. Están hechas de retazos, de mezclas, de experiencias colectivas; cada persona las recompone de una forma original, pero no se puede atribuir su propiedad total y excluir a otros de su uso o replicación.

Sin embargo, «cultura libre» no es sinónimo de «cultura gratis». Producir un libro conlleva costes de derechos de autor, traducción, edición, corrección, maquetación, diseño e impresión. Tú puedes colaborar haciendo una donación al proyecto editorial; con ello estarás contribuyendo a la liberación de contenidos.

Puedes hacer una donación

(si estás fuera de España a través de PayPal),

suscribirte a la editorial

o escribirnos un mail

INDUSTRIAS MIKUERPO

Un proyecto de gestión cultural independiente
(1994-1999)

traficantes de sueños

Traficantes de Sueños no es una casa editorial, ni siquiera una editorial independiente que contempla la publicación de una colección variable de textos críticos. Es, por el contrario, un proyecto, en el sentido estricto de «apuesta», que se dirige a cartografiar las líneas constituyentes de otras formas de vida. La construcción teórica y práctica de la caja de herramientas que, con palabras propias, puede componer el ciclo de luchas de las próximas décadas.

Sin complacencias con la arcaica sacralidad del libro, sin concesiones con el narcisismo literario, sin lealtad alguna a los usurpadores del saber, TdS adopta sin ambages la libertad de acceso al conocimiento. Queda, por tanto, permitida y abierta la reproducción total o parcial de los textos publicados, en cualquier formato imaginable, salvo por explícita voluntad del autor o de la autora y sólo en el caso de las ediciones con ánimo de lucro.

1ª edición: 1000 ejemplares
Marzo de 2010
Título:
Industrias Mikuerpo.
Un proyecto de gestión cultural independiente (1994-1999)
[www.mikuerpo.blogspot.com]
Autor:
Industrias Mikuerpo
Maquetación y diseño de cubierta:
Traficantes de Sueños.
taller@sindominio.net
Edición:
Traficantes de Sueños
C/ Embajadores 35, local 6
28012 Madrid. Tlf: 915320928
e-mail:editorial@traficantes.net
Impresión:
Queimada Gráficas.
C/ Salitre, 15 28012, Madrid
Tlf: 915305211
ISBN 13: 978-84-96453-46-3
Depósito legal: M-9057-2010

INDUSTRIAS MIKUERPO

Un proyecto de gestión cultural independiente
(1994-1999)

Industrias Mikuerpo
Coordinación y recopilación: Luis Navarro

Índice

Agradecimientos

a cuantas personas pusieron parte de su esfuerzo en la construcción abierta y difusa de una «utopía en red», tanto en el plano de la producción simbólica como en labores de infraestructura y apoyo afectivo. La lista de esta personas sería inacabable. Esperamos que cada una de ellas se sienta recordada y a cuantas personas pusieron parte de su esfuerzo en la construcción abierta y difusa de una «utopía en red», tanto en el plano de la producción simbólica como en labores de infraestructura y apoyo afectivo. La lista de esta personas sería inacabable. Esperamos que cada una de ellas se sienta recordada y reflejada en estas páginas.

Prólogo
De máscaras y enigmas

Jose Manuel Rojo

La primera vez que tuve noticia de Luis Navarro fue bajo el signo de la conspiración, aura y estigma que no logro desprender ni de su vida ni de su actividad, para bien y para mal. Tampoco quiero hacerlo, pues las primeras impresiones son muchas veces las mejores. Y sólo un conspirador podía presentarse dejando en el buzón, sin previo aviso y sin que yo lo pudiera esperar, un ejemplar del num. 3 de su fanzine *Amano*, aquél que se componía de varios cuadernillos amorosamente guardados en un sobre de papel de embalaje, con una tarjeta en la que muy secamente se indicaba un número de teléfono y se proponía concertar una cita. El signo de una araña negra imprimida con un sello tanto en el sobre como en la tarjeta, el insólito nombre de Industrias Mikuerpo, los textos y las imágenes que hablaban de muerte del arte, *decollage*, atentado estético, todo sugería que una misteriosa organización estaba dispuesta a derribar el viejo mundo; la invitación era, por lo tanto, irresistible.

Hay que confesar empero, siquiera para ser fiel al propio Luis desmitificando (pero sólo en parte) esa primera máscara de Blanqui o de Fantomas, que ya se había dado un primer contacto, aunque más por su parte que por la mía: unas semanas antes de depositar el fanzine en el buzón, Luis nos había encontrado, a los del Grupo Surrealista de Madrid, en el puesto que montábamos en aquéllos años 90 los domingos por la mañana en el Rastro, más concretamente en la plaza de Tirso de Molina, junto al resto de tenderetes de la variopinta ultraizquierda de la época (¡todavía había maoístas!). Allí Luis se topó con el núm. 7 de la revista *Salamandra*, dándose el encuentro casual sobre una mesita de camping de un situacionista (?) y unos materiales surrealistas que se correspondían en gran parte con sus

propias preocupaciones.[1] La poca o mucha importancia que tuvo este encuentro para él ya lo comenta Luis en este libro, así como la posterior y duradera colaboración que nacería del mismo; en cuanto a nosotros, perdidos en un medio que interpretaba la palabra poesía única y exclusivamente como el poema escrito y encima con rima, y la *vida poética*, sobre todo si se identificaba con un proyecto político revolucionario, como un eufemismo de «estar en las nubes», ese encuentro parecía ser ya no fundamental, sino *fundacional*.[2] El tiempo no lo desmentiría. Y ahora me encuentro prologando un libro que documenta los frutos agridulces de una aventura en la que fuí amigo, testigo y a veces cómplice, y reconozco que me es sencillamente imposible no remitirme a mi propia experiencia, revivir los debates que nos encendieron, fiarme de mi memoria, referirme incluso a la propia actividad surrealista. En mi descargo considero que no me alejo tanto del tema en cuanto que tales divagaciones pueden ayudar, por mero efecto reflejo, a iluminar el pensamiento y la acción de Luis Navarro; y si en este prólogo se vierten juicios falsos, exageraciones o apreciaciones peregrinas, la culpa es siempre del prologuista del libro y nunca de su autor.

Volviendo al punto de partida, antes he definido a Luis como «situacionista» para inmediatamente ponerlo en duda con un signo de interrogación. Es que así fue catalogado *desde fuera*, y así es como hoy fundamentalmente se le recuerda, lo que es irónico en una persona que siempre combatió las ideologías, las mitificaciones (que no exactamente los mitos) y las etiquetas, las suyas y las de las demás.[3] Y basta con revisar estas páginas para comprender qué limitadora es, cómo cercena las otras personalidades de Luis, de qué manera borra

---

1 Como luego nos explicaría, se trataba del texto que abría la revista, «Los días en rojo: por un proyecto político de vida poética», que teorizaba sobre la acción poética como forma de agitación subversiva y de experimentación de la poesía, y el «Juego de la isla», aplicación práctica en la forma de exploración psicogeográfica de Tirso de Molina.

2 Hay que recordar que el simple y modesto homenaje a Guy Debord que incluimos en el núm. 3 del periódico *¿Qué hay de nuevo?* con motivo de su suicidio, las fechas de su nacimiento y muerte y la famosa frase de «in girum noctis…», era suficiente para que algunas personas, muy curtidas en la IS y en las viejas luchas obreras asamblearias de los años 70, entraran en contacto con nosotros. Por supuesto que no éramos los únicos en manejar esas ideas, que ya en esos años 70 se habían ensayado con un fulgor difícil de igualar, que ya existía *Preiswert* e *Industrias Mikuerpo* y *Stidna*! y *La Fiambrera Obrera* y *P.O. Box*, o estaban a punto de existir, pero eso no lo sabíamos o no lo suficientemente. Baste esta anécdota para ilustrar el vacio informativo general en el que iba a irrumpir la labor de divulgación (entre otras cosas) de *Industrias Mikuerpo*.

3 Como advertía en el marco de un ciclo de charlas dedicadas a la IS., «asumir con toda consecuencia un movimiento que ha dejado de existir tan pública y notoriamente, y que jamás pudo ver realizados ninguno de los puntos de su programa, es llevar una careta o ser un fantasma. Así que, situacionistas, ni uno (…) Hoy, que ya no hay situacionistas, existe en cambio el situacionismo: es una ideología» («¿Situacionistas hoy?», en *Laberinto Minos* núm. 4, p. 15, Sevilla 2003).

todas las máscaras menos una, aunque es posible que algunos prefirieran que fuera la única y exclusiva. Puede que el retrato quedara más revolucionariamente correcto, pero también más falso. En efecto, individualista que niega al individuo invitando a los otros a participar en el juego,[4] Luis se ha escondido detrás de varios nombres múltiples, muchos seudónimos y algún que otro fantasma colectivo, en una aventura irónicamente ambiciosa, con algunos éxitos y más fracasos, en la que cada avatar era derribado, o caía desfallecido al suelo de puro aburrimiento, para levantarse de nuevo con un antifaz distinto. Porque la estrategia es una, pero las tácticas no son tres, sino tres mil si fuera necesario: Industrias Mikuerpo como santo y seña y punto de encuentro, el fanzine *Amano* y sus dobles del *Signzine* y del *Cuaderno Itinerante*, la red de creadores y esos experimentos tan conmovedores en su ingenuidad y en su osadía que fueron *Artesaldo* o *No te vendo más que la herida*, las campañas de violencia mental ejemplificada en los atentados estéticos (propios o de otros) la agitación de los nombres múltiples, la Resistencia Vírica y la Huelga de Arte como resumen y en cierto modo apoteosis de todas las experiencias anteriores. Así se explica que a menudo Luis hablara de sus proyectos en primera persona del plural, pero este «nosotros» no era el Nos del rey absoluto, sino la sedienta y anónima voz colectiva que vaga pidiendo venganza en pos de ese «horizonte de verdad que es irrenunciable, como demuestra la existencia, ésta sí constatable a cada instante, de la falsedad y la violencia».[5] Es evidente que semejante transmigración experimental de la identidad no tiene nada que ver con el relativismo posmoderno, pues la verdad absoluta no existe pero sí su búsqueda eterna, sino con la gran paradoja que supone que, para aprehender esa verdad en un mundo falsificado de espejos y laberintos y muñecas katiuska, quizás es necesario habitar siquiera un instante en el reflejo para evitar el deslumbramiento[6].

---

4 Hasta el punto de que la aventura de *Amano* e *Industrias Mikuerpo*, teniendo las características inconfundibles de su principal animador, no se entiende tampoco si se pasa por alto el sello indeleble que dejaron tantos otros colaboradores, fijos u ocasionales, y particularmente los más vinculados a su origen como Alberto Conderana (a.k.a. Basilio Rivero), Jose Antonio Santos (Tomás Caro), César Otero (Blank@ Pork@), Miguel Sotos, Maite Barrera, Ana Martínez y Ana Lucas.

5 Maldeojo, «Walter Benjamin y la crítica de la dominación», en *El Viejo Topo* (2000).

6 El texto «Perseo dominando» lo explica mejor: «existe un punto en que toda acción humana queda procesada y convertida en tendencia del sistema. Ante cada enunciado divergente el sistema elabora un reflejo invertido del mismo que lo incorpora y lo disuelve como tal diferencia. Pero existe también el momento de la diferenciación consciente, en el que el individuo contempla el sistema en su conjunto y elabora puntos de fuga, adaptando su identidad a las fallas del discurso del sistema y promoviendo preferentemente otros subsistemas alternativos. Interviniendo la realidad a través de su representación, tal como hiciera Perseo, mediante la *detournement*, la performance política o el atentado estético, el individuo o el grupo social participa en la construcción de los supuestos que rigen el entorno sociocultural».

Dicho esto, resulta innegable y a mucha honra todo lo que Luis debe a la IS y todo lo que ha devuelto con creces gracias a su labor impagable de agente contaminante del virus situacionista en particular y del revolucionario en general, con la editorial Literatura Gris, la colección de folletos de *radikales livres*, o el *Archivo Situacionista Hispano* y la página de *Altediciones* en Internet.[7] Ya el propio interesado se encarga de reconocer esta deuda, pero yo diría que la lección situacionista, tanto la utópica como la científica, está tamizada y coloreada por la sensitiva mirada hacia lo sensible de Walter Benjamin, que permite encontrar aquella pequeña ventana tan temida por Trotsky, abierta de par en par no hacia el más allá, sino hacia la magia y el misterio del más acá, hasta el punto de que el aire embriagador que por ella circula es capaz de integrar en el materialismo «lo maravilloso y lo desconocido dentro de su sustancia».[8] A esta base nada banal habría que añadir los aciertos puntuales del mail-art más bruto, la curiosidad por las fantasmadas de provocadores tan pintorescos (y en el fondo insustanciales) como Stewart Home, y la ética, estética y *angst* adolescente del punk y su filosofía DIY, genéticamente modificada, me atrevería a decir y que me perdone quien me tenga que perdonar, por la relación personal y afectiva, siempre conflictiva y crítica pero también real, con la Movida.[9] A partir de estos ingredientes,

7 Aunque su contribución más conocida sea la traducción y publicación de las dos revistas citadas, *Amano* y Literatura Gris prestaron atención a otros nombres más actuales, *Not bored!* o Ken Knabb, que se salían ligeramente de la foto. Tras el cierre de otras actividades, Literatura Gris se ocupó también de llevar adelante el archivo y la página web de Altediciones, un intento de configurar una red de distribución alternativa, con criterios y márgenes distintos, a partir de la cooperación entre pequeñas editoriales y distribuidoras antiautoritarias de todo el estado español: Alambre en la Cintura, Acuarela, Alikornio, Almargen, Etcétera, Likiniano Elkartea, Literatura Gris, Muturreko Burutazioak, Octaedro Límites, Pepitas de Calabaza, Précipité, Traficantes de Sueños y Virus).

8 "MIESKELETO. Mapa conceptual para hablar de Mikuerpo años después". Todas las citas que no aparezcan referenciadas se refieren al boceto para la realización del libro elaborado por Mikuerpo.

9 No se era joven impunemente durante los años 80, y la Movida existió incluso para los más conscientes de sus insuficiencias. Quede para el anecdotario que el lema del programa de radio que nuestro amigo animaba en el pueblo conquense de Las Pedroñeras era "contra la movida madrileña, vino de Valdepeñas", lo que no quitaba para que, junto a los grandes éxitos del punk y del rock radical vasco, se pinchara no sólo a Parálisis Permanente o Ilegales, lo que puede ser lógico, sino también a UA, La Mode o Décima Víctima. Y más allá de las anécdotas, conviene recordar que tenían razón los que decían que la Movida era un timo porque *todo* el mundo decía ser *artista*: esa idea o consigna de *genialidad generalizada* (y sinvergüenza), al alcance de cualquiera que se lo propusiera, fue (aparte de cierta liberalización de las costumbres) posiblemente su legado más digno, que no la redime de otros muchos efectos perniciosos, pero sí matiza una influencia que (y esto también es inexorablemente cierto) no puede ni tiene por qué ser comprendida ni compartida por las generaciones anteriores y posteriores que no la vivieron.

el rol de mero difusor de las ideas de Debord y sus amigos se desdobla en otras muchas líneas de fuerza, de las destacaría dos que me parecen fundamentales: la reflexión teórica, que ha sido capaz de ir más allá de sus modelos en un análisis muy personal e innovador de las delicuescencias del espectáculo, la técnica o la cultura de masas, y el replanteamiento radical de la crítica del arte y de su famosa muerte, con todo lo que esto implica. Y aunque parezca lo contrario, esta última es la más rica y compleja y contiene y desarrolla las dos anteriores, pues toda la actividad de Luis a través de sus sucesivas máscaras está penetrada de esta verdad: que si se impugna al arte y al artista es para exaltar la creatividad social, y que se pueden y deben utilizar en la lucha por la emancipación las tácticas de las utopías que pretendieron ir más allá del arte separado desde una práctica que, precisamente por ser utopista, se reveló limitada e insatisfactoria. Es obvio también que tal planteamiento era el que más podía interesar en un principio al grupo surrealista y por tanto a mí mismo, y por eso también empezaré por aquí.

En efecto, desde el principio coincidimos en la defensa e ilustración de la poesía por otros medios, gracias sin duda a que la construcción sistemática de situaciones utilizando todos los recursos económicos y técnicos disponibles, etc., etc., estaba afortunadamente contaminada en Luis por la benéfica influencia de Benjamin y su noción de la iluminación profana, que tanto se corresponde con la teoría y práctica surrealista de lo maravilloso. Por supuesto había diferencias, terminológicas en primer lugar, pero no sólo: si para el surrealismo lo maravilloso se manifiesta como un descubrimiento cualitativamente superior *con* y *en* la realidad que sublima la pintada, el objeto encontrado o la persona desconocida que el azar nos acerca, elevándolas a otra dimensión afectiva y psicológica que ilumina la realidad sórdida, Luis se centraba en la sordidez desvalida del *gadget* tirado a la basura, la canción pasada de moda, el cartel publicitario despegado y caído en la acera, pecios del consumismo que no son *espectacularmente* extraordinarios o inspiradores, pero que al moverse del sitio que la economía les había adjudicado daban la vuelta a su ideología y a sí mismos, permitiendo además que en la crítica de su propia miseria se colara la poesía. De esta manera, todo aquel *que supiera ver* se convertía un poeta que no utilizaría palabras sino *miradas*, pero puesto que esta *estética de la percepción* partía de un mundo desencantado, reclamaba para ser eficaz y obrar milagros un distanciamiento y una desmitificación de sí misma que nosotros no siempre teníamos en cuenta. La cuestión ya no era, por tanto, si los medios a utilizar para el advenimiento de la poesía tenían que ser racionales o irracionales, o

si ésta tenía que desafiar a la religión o a la moral burguesa; el problema radicaba sobre todo en que la economía había cambiado las reglas del Gran Juego mediante la reificación constante del deseo.

Y es que, ¡quien lo diría!, ya en 1994 y, lo que resulta aún más asombroso, desde hace muchos años antes según aseguraban algunos viejos del lugar, se había producido la «disolución entrópica del individuo en inmensas masas líquidas llamadas corrientes y su liquidación burocrática», lo que hacía casi imposible abrir brecha en «los condicionantes mercantiles de los signos y las ideas».[10] El urbanismo, por su parte, se había encargado de domesticar la ciudad reduciéndola a un enorme centro comercial, haciendo casi imposible la deriva; y hasta la imaginación «ocupa un ministerio adjunto en el poder y rige sin competencia en el mercado», y esas eran casi las únicas funciones que le quedaban. Pero ese casi no significaba un salvoconducto para la pasividad y el abatimiento, sino para el todo de la verdadera vida; no, «la crítica de una cultura entendida como espectáculo es un paso necesario para el reconocimiento de la alienación presente, pero debe ir pareja con la experimentación de nuevas formas de relación e intercambio simbólico que permitan hacerle frente», por lo que lejos de regodearse en el diagnóstico lúcido pero también cómodo y estéril tiene que llevar a la superación del marasmo sensible y sensitivo que ha forjado la dominación. Aparte de la experiencia cotidiana de la poesía por medio de la estética de la percepción y sus aledaños (derivas, iluminación profana, etc.), esta guerra al espectáculo en el campo de batalla que parecía más favorable a sus intereses[11] pasaría por la reconsideración de la creatividad, que tradicionalmente se ha identificado con las prácticas artísticas, y por el atentado estético y la guerrilla cultural. Ambas tácticas, como ya sabían los situacionistas, no se concebían como herramientas autosuficientes, sino que su triunfo final hubiera sido «unir el potencial revolucionario del arte y la cultura a la actividad de los revolucionarios», y su honor el haberlo intentado.

En cuanto al problema de la creatividad, lo que interesaba a Luis era ante todo la energía del acto creador, entendido como tiempo robado a los dispositivos del ocio dirigido, y liberado tanto de la dictadura del canon como de la rentabilidad del mercado. En consecuencia, importaban mucho menos las

10 «De antemano», en *Amano* núm. 0, octubre 1994.

11 Gracias precisamente a la contribución histórica del arte, e incluso a su pesar: léase sobre esta cuestión "No hay arte que valga. La voluntad de crear en la época del artificio".

cuestiones formales o cualitativas de la obra en sí, pues «en nuestra iconoclastia podíamos prescindir de la realización virtuosa y del culto a la imagen».[12] A partir de esta premisa se descifra mejor la atención esperanzada hacia experiencias de «imaginación colectiva» como el graffiti, el elogio interesado de las técnicas que hipotéticamente ayudarían a que todos hicieran la poesía como el *copy-art*, y las campañas quijotescas de Industrias Mikuerpo para lanzar la red de creadores o el *Artesaldo*: estos *juegos de guerra* no pretendían sino «abrir espacios de intervención social desde la cultura ensayando nuevas formas de producción, recepción y gestión simbólica». Y si digo «quijotescas» es porque así es el esfuerzo que supone enfrentarse a los gigantes muy reales de la vanidad y de la ambición, que por desgracia siguen existiendo, como rémoras o excrecencias del pasado que se quiere abolir, en toda persona que ensaya la creación a pesar de que no se considere artista, que lo niegue incluso… o quizás por ello mismo. Como se comprobará, el propio autor reflexiona sobre esta deriva indeseable, por lo que solamente me gustaría añadir que un continuo infortunio parecido, pero también una esperanza análoga que *merecía la pena* avivar, acompañó e inspiró la actividad de *Amano* como fanzine. En efecto, *Amano* apoyó sistemática y generosamente a toda la prensa marginal para consolidar una red de fanzines que se hiciera consciente de sí misma, es decir, que a pesar de la diversidad irremediable e irrenunciable cada publicación se sintiera parte de un mismo movimiento, y que ese movimiento fuera verdaderamente *marginal*, en el sentido de enfrentado por su propia esencia al espectáculo, en cuanto que *ensayaba* lo que podría ser la libre comunicación de una sociedad liberada. De ahí artículos como «Tú mism@: manual de fanedición», una verdadera llamada a las armas para montar uno, dos, mil fanzines que fueran las flores del mal y las cerezas envenenadas de un mayo eterno, o la sección de publicaciones, calidoscopio *nada ecléctico*, sino muy estudiado, donde se pasaba revista a un amplísimo arco temático: mail-art (*P.O. Box*), poesía visual (*Stidna!*), cómic (*TMEO, El Cosmonauta Eléctrico*), punk (*Suburbio*), contrainformación y anarquismos varios (*Resiste, El Acratador, Molotov, La Lletra A*)…y hasta cierta emanación

12 El precio a pagar de esta iconoclastia sería el sacrificio del *estupefaciente imagen* y, en consecuencia, del poder perturbador y visionario que se supone al *arte mágico*, única forma de investigación y de expresión creativas que podría tal vez escapar al desencantamiento de la economía y al embrujo del espectáculo. Como no hay magia negra ni roja ni blanca que al parecer pueda con la transparente del espectáculo, queda legitimada y disponible como hipótesis de trabajo la apuesta de *Amano*: oponer a la Imagen unívoca que coloniza los imaginarios una oleada de imágenes, no importa cuáles ni de qué tipo, con tal de que sean *propias* en vez de teledirigidas, *autoproducidas* en vez de consumidas.

de la cultura basura (*¡Mondo Brutto!*) que parecía tener algo que decir sobre cómo era la vida en el vertedero. El objetivo era una vez más que los unos leyeran a los otros, las ideas fluyeran y la pasión se contagiara, pero que esta conspiración desde la *fanprensa* era un bello gesto más que una realidad cierta lo sabía el propio conspirador, que ya se encargaba de arrojar un poco de agua fría a la olla a presión de la ideología fanzinera en un texto del núm. 9 de *Amano*, donde avisaba contra los que pensaban el fanzine como un meritoriaje para escalar las altas cimas profesionales de la industria del entretenimiento.[13]

Otro tanto, en lo bueno y en lo malo, se podría decir del atentado estético, que buscaba nada menos que «señalar una contradicción estructural del sistema, denunciar los actos fallidos del lenguaje público, promover la agitación psíquica, crear líneas de resistencia y herramientas de crítica, delimitar el espacio privado o marcar el espacio conquistado, etc.». Puesto que estas páginas recogen buenos ejemplos de estos atentados y de su genealogía, me limitaré a comentar dos elaboraciones especialmente significativas que estaban además intrínsecamente relacionadas: las acciones de violencia mental amparadas en Luther Blissett y la Huelga de Arte. Sobre el primero, la evolución, equívoca como poco y más bien muy decepcionante de su original italiano, seguramente ha desprestigiado la labor de sus replicantes, pero me parece que en el caso de los hispanos existían condicionantes peculiares que le daban una dimensión distinta y de mayor interés. Aparte del valor específico que puedan tener acciones como la de interrumpir la visita oficial de una Infanta en una inauguración de ARCO, me refiero al hecho de que brotaron «luthers blissetts» *de base* en sitios insospechados y entre gente bastante ajena a las facultades de Bellas Artes, sin duda algo toscos pero por ello mismo capaces, como se comprobará más adelante, de cruzar la fina línea de sombra que separa las páginas satinadas de cultura de las amarillas de sucesos y crónicas policiales.[14]

---

13 Ante estas fantasías oportunistas, el texto se reafirma en que «el fanzine es además y sobre todo un elemento de desorden, y habría que responder con ese desorden a la manipulación institucional de los medios y a la compra dosificada de energías revolucionarias, que es algo así como la PSS de los insumisos culturales» («¿La vida artificial es vida inteligente?», en *Amano* núm. 9, 1997). Las reflexiones allí contenidas partieron de la participación en un debate sobre el fenómeno de fanedición en la FNAC de Madrid, propiciado por la presentación del libro *De espaldas al kiosko. Guía histórica de fanzines y otros papelujos de alcantarilla*, en el que Mikuerpo participó junto a *Buitre No Come Alpiste, Mondo Brutto y Subterfuge*.

14 Sobre las contradicciones de los nombres múltiples, léase «Luther Blissett en España», un distanciado pero imprescindible balance crítico que el propio Luis Navarro aplica a una de sus máscaras más queridas.

En cuanto a la Huelga de Arte, hoy puede parecer también una aventura frívola y *artística*, pero para los que recordamos su gestación y participamos en alguno de sus asaltos la percepción es muy otra. Hay que leer (o releer) un texto como «Por una huelga espectacular», para saborear y hacerse una idea de la urgencia y el peligro de esta iniciativa, que mezclaba la arrogancia situacionista con el profetismo milenarista para condenar a una muerte inexorable al espectáculo. Todo era posible, parecía en efecto que se podía parar el circo artístico y cultural para abrir un debate sobre el papel del arte contemporáneo en la producción de mercancías, y sobre la existencia de una potencia creadora universal que estaba siendo, que siempre había sido confiscada por la figura sagrada del «artista». Muy al contrario, «la Huelga de Arte no es una huelga de artistas», pero tampoco de anti-artistas que se olvidaran de que la creatividad existe; y «la Huelga de Arte no es una huelga de silencio», porque consideraba el sabotaje como herramienta idónea contra las galerías y exposiciones esquirolas; y, en fin, «la Huelga de Arte no es una huelga de producción», sino de consumo. Tres condiciones que bien podrían hoy inspirar nuevos modelos de lucha contra los roles especializados,[15] la pasividad disfrazada de participación o no, el consumo incesante.

Como era de rigor, tampoco la Huelga de Arte se iba a librar de su correspondiente vacuna anti-ideológica, y sus ilusiones, una vez inservibles como conductor de energía, serían diseccionados en «Una inmensa acumulación de nada. Una mirada de lechuza sobre la huelga de arte 2000-2001». De cualquier manera, y para que no quedara ninguna duda de qué va todo esto, en este artículo se asocia la Huelga de Arte con la huelga salvaje, y esta, «desarrollada al margen de los sindicatos, no es un simple parón productivo de carácter excepcional que apunta a ciertas reformas expresadas en su tabla de reivindicaciones, sino una situación insurreccional que reclama una transformación radical de las condiciones existentes». Así que volvemos al punto de partida, centro neurálgico que nunca hemos perdido de vista: el objetivo último y el anhelo primero de Industrias Mikuerpo era asociar las franjas del «arte» más marginales y más (aparentemente) a la contra (mail-art, poesía visual, terrorismo poético…), con los colectivos e individuales anarquistas, okupas, punks, y toda

[15] Y pienso en concreto en el rol de obrero/proletario, que aliena al resto de explotados de su propia explotación, al no considerarse exactamente como obreros, y por buenas razones, para no considerarse nada en absoluto que pueda poner en cuestión la fantasía de que ya hemos llegado a la sociedad sin vencedores ni vencidos. Y es que la mayor victoria del diablo es hacer creer que no existe.

la nebulosa contestataria de movimientos sociales que saldría de la topera en Seattle y Génova con todas sus luces y sombras; en definitiva, lograr el viejo sueño de rimar en un mismo movimiento revolucionario la acción y el sueño. ¿Se logró? ¿Y ese sueño, era tal o pesadilla? Bueno, ya explica Luis que «todavía no estábamos a la altura de poder conectar las fuerzas subversivas del arte con los movimientos sociales en cuyo ámbito nos desenvolvíamos, pero aunque solíamos encontrar cierta incomprensión considerábamos irrenunciable esta tarea». Es verdad que esa incomprensión se mostró terca y parecía irrompible, pero en algunos momentos las barreras entre los dos mundos se rompían, y desde los dos lados.[16] Y aunque entre ambientes tan distintos se tensaba una desconfianza mutua, y el aislamiento y la especialización existían como ahora, no es menos cierto que había también curiosidad, atención y hasta promiscuidad (estrictamente intelectual por desgracia), lo que explica que *radikales livres* como el de *Acción directa sobre el arte y la cultura* o los refritos hipervitaminados de Hakim Bey fueran leídos atentamente en los círculos más impacientes que se estaban reuniendo bajo la bandera insurreccionalista, por lo menos por algunas personas, en algunos momentos, evidentemente entre muchísimas cosas más. En este proceso tuvo un papel clave *Amano* y Literatura Gris y el Archivo Situacionista Hispano, y creo no equivocarme tanto si digo que no sólo en la transmisión de la versión «ortodoxa» o «política» de la IS.[17]. Me parece que también algunos presupuestos del atentado estético como el juego, el humor, la transformación poética de la existencia, la creatividad personal como antídoto de la cultura dirigida, interpretados de la manera que tenían que ser interpretados por los que no eran artistas ni

[16] A este respecto me es imposible no recordar aquel puesto del Rastro antes citado, donde se reunían desde brillantes adolescentes anarquistas a punto de contagiarse de rabia hasta poetas presuntamente malditos, desde apuntadores del subsuelo hasta franceses que huían del mundo industrial, desde una *punkette* que admiraba "la caña surrealista" (fuera eso lo que fuera) hasta Elvis Pérez administrando vitriolo en viñetas, o Lusmore y sus ilustraciones anarco-góticas. Estas relaciones peligrosas se extenderían al taller-lectura pública de *La sociedad del espectáculo* organizado en Traficantes de Sueños en su antiguo local de la calle Hortaleza, las charlas y debates en la Librería Periferia, o incluso la fundación de la revista *Maldeojo*, ambicioso intento de puesta al día de la teoría situacionista que introdujo también la crítica anti-industrial cuando todavía ignorábamos, algunos de nosotros al menos, que no era exactamente un enriquecimiento renovador de esta sino su refutación en el escenario de la catástrofe tecnocientífica. Sea como fuere, uno de los mayores títulos de gloria de *Maldeojo* fue sin duda su participación (no precisamente desdeñable) en el árbol genealógico de *Los amigos de Ludd.*

[17] Como se puede leer en un texto que hace balance de tan agitada época, "la teoría situacionista, accesible por primera vez en español gracias al esfuerzo de *Literatura Gris*, también causó un fortísimo impacto ente nosotros" ("La epidemia de rabia en España", segunda parte, por Los tigres de Sutullena, revista *Resquicios* núm. p. 31).

maldita falta les hacía, pudieron filtrarse en otras tácticas y otra mentalidad ya sí plenamente de acción directa.[18] Otra cosa es lo que sucedió después, acaso inmediatamente después, y puede que hasta *a la vez*.

En fin, para entender qué cosa fue la cosa que sucedió hay que releer una nota editorial sin firma aparecida en el núm. 2 de *Maldeojo* sobre los límites del accionismo, y en especial de la acción estética cuando ésta empezó a mutar en la llamada acción simbólica, malentendido acaso inevitable pero sumamente dañino. Porque un libro de cocina poética como el folleto *Acción directa sobre el arte y la cultura* podía sugerir la interrupción de la corriente de imágenes conductistas del espectáculo mediante la imaginación realizada en la calle, para revelar su vacío y, con un poco de suerte, suspender el espíritu del paseante haciéndole intuir que existen otros mundos en este tan espantoso, pero semejante ejemplo de revolución por otros medios no trataba de suplantar los medios revolucionarios habituales, sólo ser su complemento. En cambio, la acción simbólica empezó a tomarse demasiado en serio, olvidó la necesaria modestia, se emborrachó de entusiasmo y del presunto éxito que le empezaban a brindar las cámaras de televisión, y pasó de considerarse una forma de lucha a ser La Lucha que estaba a la altura de nuestro tiempo posmoderno. Imposible por tanto que pudiera agotarse en sí misma, que no fuera *usada* por nadie más que por sus protagonistas, que se justificara en su espléndida inutilidad, sino que era imprescindible convocar a los periodistas, pasar no a la acción sino a la *performance*, dirigiéndose no ya al cómplice, al compañero o al simple paseante, sino al espectador que todo lo ve desde su pantalla de plasma porque todos contribuimos a ponérselo en bandeja de hojalata. Detrás de tanto desvarío estaba la ilusión de que se podía cabalgar al tigre de los medios de comunicación y de las instituciones, ser más listos que ellos, manipularlas en nuestro provecho, jugar con sus posibilidades técnicas, colar el mensaje por sus entresijos imperfectamente sellados… ilusión perniciosa, pero también comprensible, que iba a llevarnos demasiado lejos por el camino casuístico de las componendas, en concreto hasta la famosa exposición *Desacuerdos*, donde la «creatividad difusa» bailó la danza de los siete velos ante el poder, le cortaron la cabeza y de ella nunca más se supo… aparentemente. Pero hay que reconocer que el nombre de la

18 En este sentido, puede ser significativo señalar que una de las acciones estéticas documentadas en *Amano* fue realizada por la misma persona que más adelante tendría un papel destacado en *Conflicto*, una de las publicaciones más inteligentes de las cercanas o influidas por el insurreccionalismo.

exposición del 2005 en Barcelona fue muy acertado, pues ya desde el ensayo general que supusieron los talleres *De la acción directa como una de las bellas artes*, realizados también en el MACBA cinco años antes[19], fermentaron y estallaron no sólo desacuerdos, sino discusiones, enfrentamientos y, en fin, rupturas más o menos dolorosas, más o menos necesarias, más o menos estériles entre las mismas personas y colectivos que habían defendido y practicado estos métodos.

Y si la infatuación del accionismo simbólico terminó por envenenar un ambiente propicio al mismo, qué se podía esperar de los medios directamente «políticos», donde estos métodos nunca habían gozado precisamente de una aceptación general: así nació un amargo rencor hacia lo que fue interpretado como payasadas ciudadanistas e intentos de recuperación del «artistariado», creándose una confusión lamentable con las posibilidades de verdadera subversión que ofrecía el arsenal de la poesía por otros medios.[20] Ese rencor y esa confusión duran hasta hoy, y son tanto más lamentables cuanto que hubo un tiempo en el que poesía y acción hablaban el mismo lenguaje, o empezaban a hacerlo, y hasta puede que un eco psicofónico de esa conversación llegue todavía hasta nuestros días a

---

19 En un documento justificativo de estos talleres, los organizadores explicaban que «ahora sucede, para nuestra sorpresa, que el Macba ha contactado con la gente de la fiambrera, que hasta la fecha no hemos hecho nada de nada para instituciones de ese pelaje, para que montemos una especie de "taller" en que nos explayemos sobre el tipo de cosas que nosotros entendemos como arte político relevante» (…) Tras el primer mosqueo y ante la evidencia de que no era broma, decidimos plantearles lo que haríamos sabiendo que eso era poco habitual, para ser suaves, en un contexto como el del Macba. Lo que les planteamos fue un proyecto de taller en que hablaran al mismo nivel reconocidos grupos de arte político comprometido con conflictos bien reales (…) juntamente con los «correspondientes» movimientos sociales de Barcelona... se trataba, obviamente, de desactivar el juego de que vengan artistas de lejos a contar aquí en un museo lo que ellos hacen y que eso deje en buen lugar al museo sin afectar para nada a la gente de acá». Con lo que suponemos que era mera inocencia, el texto termina diciendo que «para nuestra sorpresa la gente del Macba ha aceptado nuestra propuesta» (http://www.sindominio.net/fiambrera/macba.htm#).

20 Como botón de muestra, el «Taller de Investigaciones Subversivas UHP» puntualizaba que «el poder se vacuna, asume pequeñas dosis de rebeldía y demuestra que hay sitio para todos y todas bajo su paraguas. Plantillas realizadas en las pulcras paredes de los templos del arte, manuales de robo anclados a una mesa para que nadie los trinque, propaganda sobre la precariedad en la casa de los precarizadores, etc.» («Desacuerdos: un insulto a la memoria y a la inteligencia», 2005). Se comprende que este panfleto denunciara con tanta ira que «nunca pensamos que observaríamos un ejemplar del *Manuscrito encontrado en Vitoria* metido en una urna de cristal, con el aliento de un guardia jurado a nuestras espaldas y una cámara apuntando a nuestro cogote».

través de nuevos conspiradores como La Felguera, Huérfanos Salvajes o los Críticos Crónicos.[21] Pero para entender los errores del pasado, hay que acordarse y comprender también cómo podía influir en estas actitudes la difusión de aquellas teorías que exaltaban a los trabajadores postindustriales y al común de los ciudadanos, como poseedores de un mundo inagotable de riquezas ocultas que la economía robaba para sobrevivir, pues era la vida la que se había puesto a trabajar y no tanto las máquinas. Hablo, claro está, de antes de la Era del Bloom, y parece que han pasado mil años y no diez cuando estábamos rodeados de prodigiosas subjetividades que compartían su inteligencia para producir un sinfín de maravillas inmateriales que solamente la maldad, qué digo, la mera torpeza del poder estropeaba, al ponerles un precio en vez de dejarlas corretear libres y salvajes cual mp3 en el *Soulseek*. Lo que hicieran esas subjetividades con sus afectos y deseos y cuerpos parecía dar igual, fueran tristes imbecilidades dignas de un *reality show* o campañas de lavado de imagen de una multinacional cualquiera, igual que parecía dar igual que esa multiplicidad afectiva tuviera un *defecto de fábrica* clamoroso, pues en efecto *la pantalla del espectáculo nos devuelve formulaciones aceptables de todos los deseos*. De tan pésimos principios se dedujeron conclusiones aún más contraproducentes, como la triste cantinela que insistía en la dificultad moral que tenía el trabajador inmaterial a la hora de sabotear una labor que se basaba en la autoexplotación de sus afectos y deseos más íntimos, lo que podría explicar tal vez la increíble mansedumbre de tanto becario, de tanto neo-profesional, de tanto creativo mileurista durante los últimos años. Sin embargo, Paolo Virno y demás tenores del *general intellect* tenían parte de

21 Aparte de realizar acciones tan gozosas como festejar la apertura imaginaria de las puertas secretas del subsuelo de Madrid, con la consecuencia real de una deriva masiva e improvisada, evidentemente interrumpida por la policía, la siembra por las calles de Móstoles de un «suicidio masivo de juguetes abandonados» y de «espantapájaros que se te vienen a comer a tus hijos», o la quema pública de dinero en una concentración contra la crisis económica, porque «en el mundo que todavía llevamos en el corazón existirá el baile, pero no el dinero», estos colectivos parece que han sabido reorientar su vuelo en la dirección primigenia. Quizás por ello sus miembros *no se contentan* con estos actos de subversión vital, ni los consideran por encima de todos los demás, sino que participan en la lucha antifascista, redactan textos que intentan analizar la realidad, o acuden a manifestaciones tan poco *culturales* como la que se convocó en Madrid en diciembre pasado en apoyo de la revuelta griega, sin ir más lejos. Ya se sabe que estas formas de combate político no son las únicas, ni tal vez las mejores, pero sin duda son ineludibles para impedir que la práctica de la acción poética se separe de su sentido último revolucionario, lo que de todas maneras no disipa las últimas dudas: cuando *Ñaque*, fanzine emanado de Huérfanos Salvajes, se presentó en la sociedad internauta, fue recibida en alguna página anarquista al celebérrimo y nada halagüeño grito de «¡¡¡…que vienen los artistas!!!».

razón en su diagnóstico, en cuanto que la economía ha ampliado su campo de batalla y sus métodos de producción, al menos en el primer mundo, sin entrar a discutir qué sucede con las bases materiales y la energía que permiten soportar tanta inmaterialidad, y que existen deseos y emociones de los que el espectáculo se apropia pero no siempre prefabrica, pero en vez de proponer a partir de aquí una guerra total contra el totalitarismo económico que estaba expropiando nuestra vida pública y privada, se cayó en una vanidosa complacencia, por la que parecía que el ciudadano-espectador *aceptaba con sumo gusto* solucionar la *crisis de la imaginación del espectáculo* de la que hablaba Luis Navarro. Es lógico que semejante ideología segregara la forma de lucha que mejor le correspondía, y que ese accionismo terminara dirigiéndose a los *mass-media*, obsesionándose por ser acogido en su regazo, por alimentarlos a fin de cuentas.[22]

Ya que volvemos a mentar a la bicha, de ella y de las nocividades que genera en el medio radical es justamente de lo que habla «No veis lo que está pasando», publicado en *Maldeojo* núm. 1. Este texto, además de poner en duda que la célebre horizontalidad y democratización de la comunicación de Internet consiga cerrar la boca del monólogo del poder,[23] describe el paso de la fase pasiva a la activa del espectáculo, por el que las personas participan libre y voluntariamente en los mecanismos de estupidización y amaestramiento que parodian la vida real, degradando toda experiencia en número de circo: gracias a tan exitosa domesticación, ya no sólo tenemos un policía dentro de nuestro cuerpo sino también un periodista y un *paparazzi* y una presentadora de televisión y un concursante de *Gran Hermano* y un publicista, sobre todo un publicista de uno

22 Había que oír a algunos activistas cómo se alegraban, o se encogían de hombros comprensivamente, cuando se les hacía notar que esta o aquella táctica de guerrilla cultural había inspirado un anuncio televisivo o un gag de una *sitcom*. ¿Acaso no aprovechaba la economía todas nuestras facultades conscientes e inconscientes? ¿Qué había entonces de malo en que reflejara también nuestras estratagemas? ¿No serviría para colar de matute nuestras reivindicaciones? Claro, visto así… *pero preferiría que no lo hiciéramos*.

23 Poner en duda no significa descartarlo por completo: aunque «nunca cupo esperar que ningún progreso tecnológico fuese capaz de constituir por sí mismo un progreso social», con Internet se abre «un nuevo espacio de lucha, ni más virtual que la caligrafía ni menos real que el Ministerio de Defensa». Crítico de la técnica sin ser tecnófobo, Luis Navarro incorpora en todos sus textos una disección muy pertinente de los efectos casi letales, pero nunca definitivos, del acondicionamiento técnico en la imaginación y la sensibilidad humanas, aspecto éste que no siempre queda suficientemente reflejado en otras aportaciones (véase un excelente y reciente ejemplo de ello en «Encanto, hechizo, truco. Sobre el destino de la Magia en la época Tecnológica», *Salamandra* núm. 17-18).

mismo y de todo lo demás. Por otro lado, el espectáculo hoy no se contentaría exclusivamente con la distorsión de la realidad mediante la proyección de noticias falsas y de simulacros materializados en las fantasías de las mercancías, sino que directamente delira, inventa, fabula, crea esa realidad, como una *performance* permanente que nos sumerge en su realidad paralela. La experiencia *irrealista* de estos últimos años con las fábulas de Bush, el terrorismo espectral, la economía-ficción, la locura científica y las quimeras transgénicas, parecen darle la razón. Y sin embargo, y a diferencia de otras interpretaciones, la critica de Luis nunca rompió las amarras con esa realidad que nunca puede ser completamente abolida, como tampoco lo es la verdad, porque entonces se caería en la trampa de limitarse a denunciar «la situación ideal que estos medios define como propia y de sus contradicciones con el mundo real, el mundo de la vida», cuando «éste sigue gobernado por el conflicto».[24] Tampoco queda abolida la economía, y como se comprobará leyendo los textos de este libro, una virtud de su reflexión es no olvidarse de que el espectáculo, la dominación, la atenuación de las formas-de-vida, la megamáquina que se rebela contra su progenitor, la mala cabeza del Hombre de Neardenthal, o lo-que-sea, no son abstracciones sin rostro humano o inteligencias superiores del espacio exterior que se han apoderado de nuestros cuerpos gracias al infalible Plan 9, sino que responden a unos intereses económicos y de clase muy precisos y muy evidentes; que, parafraseando a la película *Excalibur* de John Boorman, la pregunta a la que *también* hay que responder es «¿Cuál es el secreto del espectáculo? ¿A quien sirve?», o si no, ni preguntamos ni entendemos nada. A esto Luis responde, en el contexto de la Huelga de Arte, que «es el Capital, como fuerza separada del control humano, quien se agazapa tras un encadenamiento uniforme de espectáculos que impiden retirar la mirada para comprender. Es el Capital quien admite esa metáfora como uno de sus Nombres Divinos. Y si el Capital siempre tuvo una lógica prevención hacia las huelgas, pondrá todos los recursos para eliminar los recursos que puedan cuestionar el mundo que ha construido de arriba a abajo, un mundo que se disolvería apenas retirásemos la mirada». Me parece que en todos sus textos esta idea aletea, se explicita a veces y siempre se sobreentiende, y sería innecesario destacarla como un acierto si no se hubiera olvidado, o mejor dicho no se quisiera olvidar en nuestros días.

Por cierto que yo tampoco me olvido de terminar este prólogo. Sólo que antes de despedirme desearía que el libro que nos okupa no sea interpretado como letra muerta del pasado y munición gastada de una guerra

24 «No veis lo que está pasando», *Maldeojo* núm. 1, p. 26, Madrid 2000.

perdida; que vuelva a repetirse la reacción que provocaba *Amano* en sus mejores lectores, que después de leerlo «entren ganas de hacer cosas»; que, como gritaba el cantante Abbo al final del ultimo concierto de UK Decay, este libro también gritara que «esto no es un final, es un nuevo comienzo». ¿De qué? A esta pregunta sólo el lector podrá responder si quiere y puede, y cualquier respuesta será mejor que el silencio y la comodidad y el aburrimiento. Porque sigue habiendo máscaras y enigmas hasta que la última máscara revele el último enigma.

A fin de cuentas, lo que no nos da la gana olvidar es que el problema más urgente sigue siendo combatir la dictadura en el mundo.



Salud *vs* Economía

Emitimos desde el taller de procesamiento y producción de signos de Industrias Mikuerpo a través del soporte *Amano*. Sospechamos que existen todavía personas diferenciadas ocultas tras (confundidas con, enredadas entre) el manto de la cultura tejido desde y para la opinión pública. Estamos tratando de comunicar a esta hipótesis de supervivencia nuestros propios modelos de supervivencia.

Tenemos un problema: emitimos desde el circuito y para el circuito (único modo de conservar la independencia de criterio frente a las Escilas del mercado y los Caribdis de la oficialidad), pero nuestro propósito sigue siendo el de **comunicar**. Y quisiéramos comunicar no sólo lo sabido: es decir, de alguna manera quisiéramos **informar**. Pero soñamos con que la información no circule unívocamente de la realidad a los sujetos, sino que éstos puedan a su vez informar la realidad, relacionándose creativamente con ella en vez de lamentar pasivamente lo que tiene de frustrante. En definitiva: buscamos un lenguaje que sirva para **expresar**.

La dimensión expresiva del lenguaje resulta fundamental a la hora de especular sobre su origen, que es tanto como hacerlo sobre la cultura misma. Cuenta también como factor importante a la hora de describir los mecanismos realimentadores y regeneradores del sentido y del significado. Sin embargo la razón occidental contemporánea no fomenta la expresividad. No lo hace el uso instrumental del lenguaje que el modelo social competitivo del capitalismo favorece, la mecanización de la información, la distribución interesada de la misma debida a la institucionalización de los medios con su consecuente entrada en los juegos de poder y dominio social

y la proliferación abusiva de signos e imágenes sin contenido real (sin sentido) desde la publicidad y el mercado. Nuestra cultura ha dado carácter de oficialidad a los usos estratégicos del signo y ha reducido los usos expresivos del lenguaje a situaciones de soledad incomunicada o de confidencialidad, emparentándolos con la locura y la culpa. Si le ha reconocido un estatus generativo a la expresividad con respecto a la producción de cultura ha sido dentro del ámbito de lo artístico, concebido como parque natural aislado de los fenómenos sociales y codificado para satisfacer impulsos lúdicos o fundamentar la tradición.

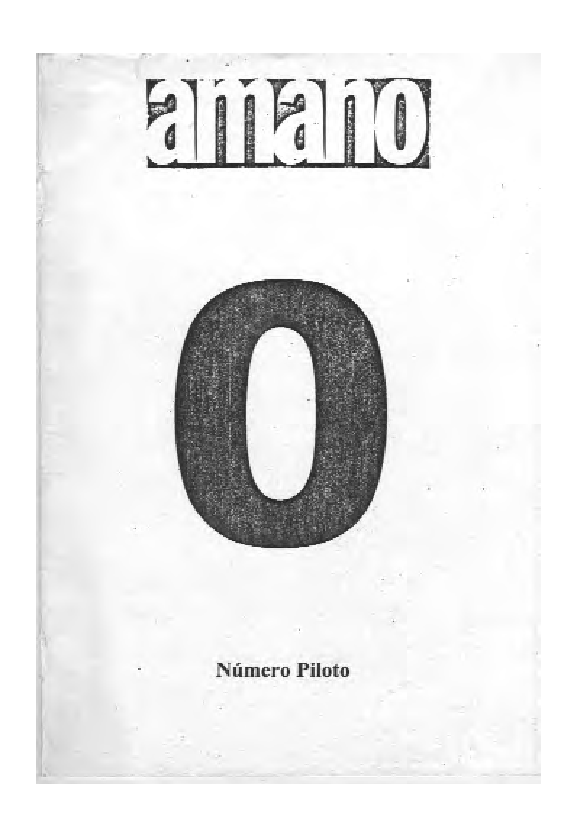
Poca gente es consciente de que del consumo de productos culturales en malas condiciones pueden derivarse consecuencias insanas para el buen uso de su cuerpo; de que la mayoría de los signos que circulan en los medios están peligrosamente inyectados de excipientes, edulcorantes y colorantes; de que el colesterol cultural se llama prejuicio.

La idea de publicar, desde el taller de procesamiento de Mikuerpo, una revista que atendiese a la expresividad del trazo en la creación literaria, tan desatendida por las instancias editoriales, puso de manifiesto la conveniencia de poner en circulación un soporte sígnico de modelos de comunicación alternativos (una especie de acta de intervenciones y manipulaciones expresivas). Así se fue consolidando el concepto de *signzine*, modelo inédito de percepción y producción de signos de cultura realizado sobre la base del «fanzine» (publicación marginal independiente), que podría definirse como un soporte en prensa especializado en el manejo y distorsión de los signos de cultura. El diálogo con un signzine implica alguna alteración en el manejo usual de la comunicación desde cualquiera de sus instancias.

Amano pretende cubrir esta laguna de la prensa alternativa (en muchos casos conformada según modelos oficiales) y demostrar que existen maneras de implicar la praxis en la teoría. Además de atender ampliamente a los fenómenos expresivos marginales (grafiti, mail-art, performance, contrapublicidad, atentados estéticos, etc.), considera que la obra de arte (o, más propiamente, el signo expresivo) comienza en el instante de su distribución, por lo que se proyecta a sí misma como fenómeno estético en desarrollo. La novedad que instaura en la prensa marginal española consiste en que la completa interacción con la publicación requiere una toma de contacto casi físico con la misma, tanto a través de marcas sobre el soporte como de las intervenciones

públicas en espacios marcados que Industrias Mikuerpo proyecta. La publicación elude los circuitos habituales de circulación. Ni acepta ni propone publicidad alguna, y planea distribuirse de modo exclusivo mediante acción directa en lugares y fechas previamente determinados y en las exposiciones temporales del catálogo *Artesaldo*. Es posible mantener un seguimiento continuo de los mensajes y actividades de Industrias Mikuerpo y acceder a los medios de producción de signos que gestiona mediante conexión a la red postal.

Amano # 1, abril 1995



Ni habla ni oculta nada, sino que se manifiesta por signos (Heráclito).

Industrias mikuerpo no era un grupo, sino un entramado de participación. Un oído en lugar de una voz, con más vocación de medio que de emisor, aunque de una forma tal que el medio no sólo fuese el mensaje, sino todas las instancias de la comunicación reunidas en una especie de reactivo químico, o de microorganismo capaz de fermentar el magma cultural para intentar darle otro sentido. Su materia prima era el ruido, la confusión de imágenes, la mezcla conceptual de la calle. No había detrás una estructura, sino un dispositivo de generación fractal de «consecuencias inesperadas», un ensayo de producción de errores en el sistema. No tenía un programa, sino que participaba, sin ánimo de constituirse como nada, en una búsqueda a ciegas en medio de la oscuridad de los tiempos.

Primeros noventa eran años de indefinición, tanto en el plano político como en el personal. El desencanto político de la Transición había dado un nuevo giro con la política de los últimos años del PSOE de González. Las movilizaciones estudiantiles, el desvío de fondos reservados, la impotencia ante ETA, la guerra sucia, el estado policial (Ley Corcuera) y la corrupción política habían convertido ya al gobierno en un cadáver andante, que seguía actuando por inercia sólo gracias a la ausencia de alternativas. Se intuía un cambio de ciclo político, y el único posible beneficiario del mismo era el partido conservador, liderado por un tipo que no traicionaría nuestra desconfianza.

En el plano de las vivencias personales, se nos había machacado ya bastante con la muerte de los grandes relatos, con el fin de las ideologías, y entre ellas la utopía estética, el arte y los ciclos gloriosos de sus vanguardias, para que nuestro horizonte se fuese estrechando a medida que el mundo se globalizaba y nuestros referentes se disolvían en su propia leyenda negra. El «no future» parecía haber llegado. Los jóvenes del *baby boom* habían alcanzado la madurez, pero no habían accedido al poder ni se habían adueñado de su destino. Las revueltas nihilistas de los ochenta no parecían haber dejado nada tras de sí, sino desencanto, agotamiento, nulidad de toda acción. La generación bautizada por el marketing con una X mayúscula, de la que al menos nos quedará su rechazo autista a participar del montaje, su anticonsumismo ofendido, era denunciada por su conformismo, su indefinición y su falta de compromiso en el desierto de la política,

pero no era cómoda la inacción y nadie podrá decir que estuvieron «conformes». Si Guy Debord acababa con su vida, Kurt Cobain hacía lo propio sin esperar a ser un residuo.

> No tiene sentido hablar de Generación X (todo estaba ya roto o podrido) si no se especifica que las generaciones no se mueven según sus propios impulsos internos, sino contra ciertas tendencias. Y hoy, la Tendencia X señala abrumadoramente a la disolución entrópica del individuo en inmensas masas líquidas llamadas «corrientes» y a su liquidación burocrática. [«De antemano», en *Amano # 0*, octubre 1994].

Pero esa incógnita abierta, ese papel de enigma en la ecuación era lo que podía ser portador de profundas rupturas en el orden cultural. Nos dirigíamos a ellos, a «la generación más numerosa de la historia de España y la menos requerida en los circuitos de producción», a esa masa de licenciados en paro forzados a tirar su formación y su talento en trabajos alienantes muy alejados de sus verdaderas capacidades, útiles tan sólo para sostener un sistema productivo cuya perversión estaban sobradamente preparados para descifrar.

> Pero algo tendremos que hacer con esa energía por la que somos lo que somos, en una época que ya no cabría caracterizar por el fin de las ideologías, sino por el de todo tipo de ilusiones. Algo con aquello que aprendimos y merezca ser conservado y algo también con lo que no sabemos. Está cercano, se sospecha, el día en que el filósofo, el artista y el humanista en general tendrá que aprender a vivir y morir *propia manu*, como los viejos sabios y sofistas, fuera del circuito de la formación oficial, las becas y la empresa pública. Eso podría ser bueno, porque entonces hablará de cosas que puedan interesar a la gente; pero, bajo las actuales estructuras mercantiles de producción y circulación de signos culturales, podemos predecir que terminará hablando de lo que quiera la gente, como los artistas de masas. [*ibidem*]

Una enorme fuerza de trabajo sin aplicación práctica se había constituido en las grietas de una universidad que no avanzaba al mismo ritmo que su tiempo, que se había atorado en su propio saber, dado que éste no podía ser sino crítico, y que ya no expendía prestigio ni calidad a través de sus títulos. Mientras el capitalismo en su fase terminal prescribía connivencia

y olvido, las facultades de Filosofía y de Historia, antaño reservadas a la élite, difundían ahora entre la base social la memoria y la crítica, y no podían sino militar en una concepción del mundo que el sistema trataba de enterrar. Las actuales reformas educativas tratan ahora de reaccionar contra esa base: no se puede deshumanizar la producción sin deshumanizar el mundo. Mientras el espectáculo social evolucionaba hacia un modelo integrado, basado en la superproducción de simulacros para la falsa vida, el estudiante de arte, el depositario de la utopía estética, tomaba conciencia al final de su carrera de la imposibilidad de seguir ejerciendo su actividad dentro del marco habitual, sacudido por varios seísmos: la irrupción de las tecnologías, la democratización del sentido estético y la creatividad, la propia evolución del sistema artístico, eternamente enfrentado a su autodisolución.

Penúltimo asesinato del arte burgués

El intelectual sin aureola

Corresponde a Walter Benjamin[1] el mérito de haber trazado con inigualada claridad el campo de problemas abierto por los cambios registrados en los modos de creación artística y percepción estética del siglo XX. Según Benjamin, el desarrollo fundamental en este ámbito no tiene la forma de una evolución o una continuación cronológica desde modelos progresivamente superados, sino la de una ruptura esencial y un cambio absoluto de carácter. El arte tradicional ejercía una función cultual de consolidación de significados y ciframiento de un sentido históricamente adquirido. En virtud de una distancia equivalente a la que existe entre la esencia y la apariencia en una concepción idealista, el significado permanece a salvo de la manipulación perceptiva de los sujetos, constituyéndose en significado sublime, sagrado o trascendente. Esto es lo que constituye el *aura* de los objetos artísticos. Algo así como el misterio último de la obra que la hace «objetiva», que sacraliza el estado de cosas reflejado en ella. En este entorno ideológico, la obra es la «expresión finita de una infinitud», el lugar de algo irrepetible. Su carácter es casi sagrado. El artista es un oficiante. El público una feligresía.

En el terreno de la estética, el ascenso de la burguesía representó la línea más fuerte de cuestionamiento a la antigua ligazón entre arte y religión que había condicionado la evolución de aquél y la más moderna entre arte y estructuras de dominio. La afirmación de la autonomía del arte (viejo eslogan baudelairiano del *art pour l'art* y argumento recurrente

---

1 *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 1936.

de la legitimación cultural burguesa) tropieza, siguiendo a Benjamin, con dos paradojas internas que habrán de volverse tarde o temprano contra quienes la esgrimen:

a) Al liberar al arte de las estructuras de dominio lo arranca también de las estructuras del sentido, de modo que la autonomía del arte viene acompañada de sus consecuencias: la disolución de las artes y la posibilidad de su banalización.

b) Al despolitizar el arte y conquistar su autonomía (y puesto que toda imagen ha de estar referida a un modo de entender la realidad social, positiva o negativamente), existe el peligro de que los términos se inviertan y se produzca una estetización de la política que puede resultar contraproducente de cara a los objetivos primeros de liberación.

En cualquier caso, este arte que ha renunciado a ser heraldo de una verdad primaria y alejada de la experiencia cotidiana y se ha propuesto como objetivo una belleza frívola, desligada de las estructuras de la verdad, tarde o temprano terminará por no poder legitimarse a sí mismo. Esto, que acontecía ya en el terreno de lo ideológico, tuvo su expresión material con el desarrollo de las tecnologías. El desarrollo tecnológico, elevado exponencialmente en nuestro siglo, incide en la percepción estética:

– Indirectamente, a través de la política y de la organización social que determinan nuevas relaciones de producción y de dominación, que el arte refleja o elude.

– Directamente, aportando nuevos materiales y posibilidades de producción y reproducción de imágenes, y posibilitando la aparición de nuevos géneros de belleza y de arte: cine, fotografía, teatro interactivo... Hoy podríamos extender esta lista a las nuevas músicas, el vídeo (danza, poesía visual, arte informático y net art, etc.) y constatar una evidente tendencia a la dispersión y la singularidad estética.

Toda esta problemática se anuda en el fenómeno categorizado por Benjamin como *desauratización de la obra de arte*. En primer lugar, el desvelamiento de la auténtica función de legitimación social del arte marca un giro en las actitudes de muchos intelectuales y artistas, que apuntarán ahora a la cabeza del sistema, con el objetivo declarado de desprestigiarlo y superarlo. Esta situación no se habría producido sin la entrada en precariedad del oficio de intelectual y artista. Las nuevas condiciones de la industrialización someten también al artista a una progresiva proletarización de su existencia, y su labor no puede ser ya todo lo desinteresada y autocomplaciente que quisiera el proyecto de autonomía de lo artístico. Junto a la obra, el artista que la propone y el intelectual que la comprende pierden también su aura y empiezan a acusar una sintomatología específica de la cultura occidental del siglo XX: el *síndrome del último hombre*, afección de la conciencia empeñada en superarse a sí misma vía superación de la metafísica, la cultura, el arte o el lenguaje.



El síndrome del «último hombre»

En la utopía nietzscheana, el paradigma del «último hombre» se corresponde con un estadio crepuscular de la conciencia humana, de carácter nihilista, situado en la víspera de la emergencia del «superhombre».[2] Aunque esta figura es contemplada especialmente en sus rasgos negativos, constituye un elemento importante en la evolución humana como punto de culminación y decadencia de ese paréntesis evolutivo que constituye la odisea del hombre, y es una vía de acceso necesaria en el tránsito hacia la utopía, por lo que presenta una formulación positiva a

2 *Así habló Zarathustra*, 1885.

través del *hombre que quiere perecer*, esto es, de aquel que ha tomado conciencia de su auténtica posición en el destino evolutivo de la especie y por ello se ocupa en acelerar el esperado evento aún a costa de su propia permanencia.

Se diría que intelectuales y artistas han acusado a lo largo del siglo XX esta «enfermedad de los discursos», cuyos síntomas se expresan a través de dos gestos igual de convulsos, pero contrarios en su expresión:

1) Toma repentina de conciencia de la perversión implícita en su propia naturaleza y función social como burgués y como intelectual. Rechazo de la propia clase y de la evolución que la ha llevado hasta el dominio de la sociedad y del discurso. Este aspecto se correspondería con la imagen negativa (crepuscular y pusilánime) del «último hombre».

2) Intento de colaborar en la superación utópica del orden social en el que se cuenta como intelectual o artista a través de realizaciones estéticas de sí mismo, entre las que se encuenta la fascinación por la propia destrucción. Este público harakiri no quiere ser la expresión de una culpabilidad heredada y redimida, sino de una culpa instaurada y asumida.

El problema en que incurre la actitud moderna al superar estéticamente aquella vieja función integradora y legitimadora de la estética radica en el fenómeno de institucionalización que la lleva a callejones sin salida. Por definición, la actitud moderna no puede institucionalizarse como tendencia sin dejar de ser moderna. El dato más evidente de esta paradoja se da en el ámbito del arte: el «maestro» y el «genio» como límites y catalizadores de una aspiración humana sucumben a las diversas corrientes de desmitificación y se institucionaliza el «rebelde». La imagen del artista incomprendido comprende ahora a todos los artistas, y todos llevamos dentro un artista incomprendido. Y el público diletante, hecho de esa mala conciencia con que se interpreta a sí mismo a través del arte y de la materia modelable de los que han encontrado todo hecho o saben que alguien lo hará por ellos, comprende todo aunque no lo entienda. Cada cual pretende dar fin al arte o a la cultura por sus propios medios. El arte debería morir de muerte natural, pero el artista se empeña en matarlo.

Arte muerto y arte de morir



El arte (sus expresiones más válidas, aquéllas que asumen por entero la renuncia a sus viejas funciones) sabe desde hace mucho tiempo que debe morir. Lo que no parece saber es cómo, ni qué vida renacida y trascendida debe alimentar con su cadáver.

Benjamin acoge en su reflexión tanto los aspectos positivos como los negativos de este desarrollo. La desaparición del aura es condición necesaria para la superación de un arte que la ha heredado de las viejas tradiciones de sentido: la época moderna, y la ideología que subyace a ella, es la oportunidad histórica para que esta distancia estética, que tiene su paralelo en la distancia social generada por el orden de dominio, quede superada. Contrariamente a lo que piensa Adorno,[3] Benjamin no resulta más conservador que él a causa de su obsesiva preocupación por salvar el «sentido». Considérese que es la audacia estética del modernismo, la huida hacia delante de la forma propugnada por Adorno, la que reintroduce en la obra la problemática sociopolítica generada por la distancia aurática y la que apunta a separar cada vez más la esfera de lo estético de la de lo político. Frente a esta actitud, Benjamin propone una consciente politización del arte, un acercamiento a la masa que, por circunstancias de recelo histórico o de simple inaccesibilidad de la cultura para un sector amplio de la población, no termina nunca de producirse.

Rotas las distancias y prevenciones que inspiraba la percepción del viejo aura de la obra de arte burguesa, la experiencia moderna incorpora un nuevo tipo de sublimidad diferente al modelo kantiano del autorreconocimiento en un nivel superior de la jerarquía de la conciencia que habita nuestro yo limitado: se trata de la experiencia de *shock*. Dicha experiencia surge de una percepción nueva de lo sublime, ya no espiritual, sino corporal, de una desvelación impía de todos los misterios, de la aceleración de la historia y de la vida cotidiana en las sociedades urbanas.

---

3 «Arte, sociedad, estética», en *Teoría Estética*, 1973.

El renacimiento de lo sublime bajo la experiencia de *shock* trae consigo una aceleración en la caída de las imágenes, en la pérdida de los significados, de donde se deriva la prevención benjaminiana frente al optimismo progresista. Más coherente que el propio Adorno en su crítica de la conciencia ilustrada, Benjamin no se plantea la coexistencia e interacción mutua entre arte y técnica como una carrera en el vacío en la que ambos desarrollos de la conciencia humana se apoyarían y estimularían mutuamente, ni tampoco como un pulso histórico en el que los dos adversarios se tomarían constantemente la medida, sino como una auténtica lucha cuerpo a cuerpo en el espacio de la conciencia humana y su vivencia de la temporalidad y el destino.

Acaso la dialéctica adorniana, desde la que el arte de vanguardia acepta todos los retos lanzados por la tecnología, no describe sino un proceso en el que el arte, bajo la apariencia de su autosuperación constante y de la apertura de nuevas formas de problematización, no hace sino marcar el paso dictado por la tecnología, aplicada en el siglo XX sobre todo a usos de dominación y destrucción. Aquí se trataría no de una politización del arte, sino de una peligrosa artificación de la política. No se trataría ya de la muerte del arte, sino del arte de la muerte.

El proceso no ha dejado de desarrollarse y consolidarse bajo la forma de consumo cultural (seguimos llamando cultural al mero consumo de imágenes por el carácter ritual que conserva), al punto que los productos culturales son identificados con los banales espectáculos. Lejos de politizarse nuestras energías estéticas, seguimos contribuyendo a estetizar las fuerzas políticas. El arte ha invadido la vida, pero no con su carga de sentido, sino bajo la forma alienada de espectáculo alienante y morboso. Y el espectáculo (ya lo advierte Debord) *es la muerte*.[4] Por eso no se le puede matar. Por eso se vigoriza con cada ejecución.

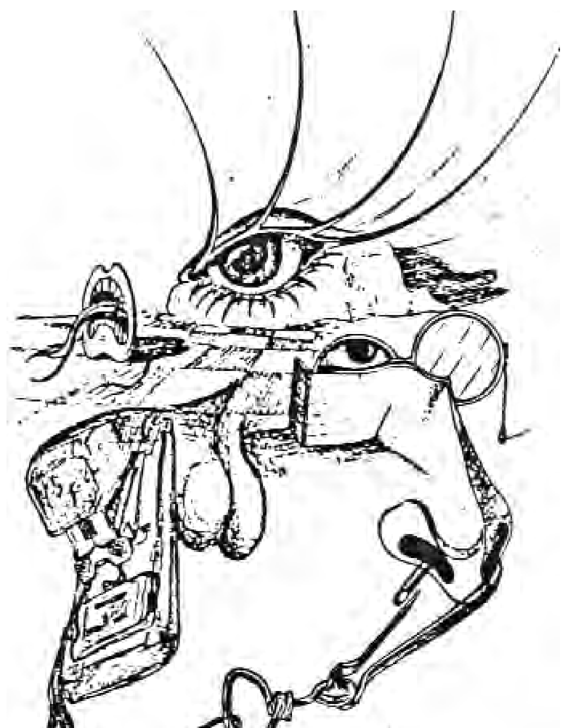
No todo arte se halla dentro de esta dialéctica. Se dan entre sus expresiones muy diversos grados de integración y de subvención ideológica. Ciertas fórmulas artísticas contribuyen a variar ligeramente las estrategias. Otras pocas escapan de los condicionantes mercantiles y espectaculares. Por último, se dan modos de expresión (en algunos casos formulados como «arte», en otros no) como el grafiti, algunas subculturas y contraculturas que todavía pueden aportar cierta espontaneidad.

4 *La sociedad del espectáculo*, 1967.

Pero, en última instancia, todo ello se encuentra condicionado por la estructura del mercado, las instancias de control político y el miedo: el miedo helado al pasado (el horror) y el miedo a las hogueras del futuro (el peligro) que tan bien supo mezclar Kafka en un mismo patetismo.

Cabe constatar, por fin, que es sumamente difícil ya hablar de superación del arte desde el arte (como de superación de la cultura desde la crítica). Y que al menos conviene revisar el ya clásico proyecto de artificación de la vida propugnado por las vanguardias (tan artificial) y estudiar el modo de vitalizar el arte arrancándolo de las instituciones. No hay otra forma de seguir cultivando la expresión artística de un modo no hipócrita: olvidar el discurso de la muerte del arte y procurar arrancar al arte de la muerte. Observamos numerosas emisiones de este propósito en la escena social. En cualquier caso, su destino resulta ser invariablemente la marginalidad, la ausencia de escenario. Aquélla era la paradoja del arte espectacular; ésta es la paradoja del arte espontáneo.

Texto: Luis Navarro Dibujos: Miguel Sotos
Amano # 0, octubre 1994.



> En todas partes se reclama una nueva mitología capaz de responder a las nuevas exigencias sociales (Asger Jorn).

El dispositivo nunca es neutral: marca objetivos y genera formas apropiadas, arrastra un legado y una experiencia. El nihilismo no era un caballo de batalla, sino la marca de los tiempos, y estaba poblado de fantasmas.

Existían unas cuantas asunciones sin las cuales era imposible o completamente inútil emprender nada. No eran explícitas, ni estaban ocultas: constituían más bien una especie de atmósfera; trazaban pistas para el reconocimiento, pero no funcionaban como principios. Nunca hubo estatutos ni programa, y sí la invitación a replantearse la experiencia en términos radicales, que permitiesen romper con todas las formas de separación de un mundo construido a partir de conceptos: la demarcación entre las razas y los sexos, la distancia insalvable entre sujeto y objeto, entre el individuo y lo social, la imposibilidad de ensamblar el mundo material y las producciones del espíritu, la siniestra alienación del hombre en sus productos.

Frente a este mundo de identidades discretas, de categorías, de sistemas jerárquicos, de cosificación, binomios y medidas, se pretendía capturar y reivindicar la realidad desde el continuo de la experiencia, se fomentaban las identidades borrosas y la percepción de una sola sustancia en flujo constante. Frente al dualismo filosófico occidental se profesaba un materialismo no restringido, una sola sustancia no entregada a lo dado, a la solidez, al puñetazo en la mesa y punto, sino que integrase en sí misma lo maravilloso, lo abierto y lo desconocido. Este planteamiento tiene también consecuencias en los usos críticos, ya que desmonta también el paradigma de base-superestructura como deudor de ese dualismo.

Se ironizaba con las raíces «culturales» de los nuevos males, tanto en el orden social como en el personal, pues están interrelacionados. Iniciativas irónicas como el consultorio terapéutico-cultural *No te vendo más que la herida* jugaban con la suposición de que puede intervenirse en la propia salud corporal mediante la producción de signos, ya que existe una cerrada conexión entre los problemas del cuerpo y los de la mente. Se trataba de una especie de consultorio artístico, o de asistencia psicológica a través del arte y la cultura, que ofrecía arte personalizado a precios de bazar chino.



dad? ¿caos? ¿desarraigo? ¿indiferencia? ¿pérdida? ¿proble-mas de crecimien-

> Cuéntanos tus heridas. Nosotros te las vendamos. Un equipo de expertos las estudiará anónima y personalizadamente, sin lipoprejuicios, aditivos químicos, simulacros ni abstracciones. Tenemos un tratamiento para cada problema y un problema para cada solución. *No te vendo más que la herida* es una iniciativa terapéutica mediante la que se quiere dar vida a varios pájaros de un sólo aliento. Por un lado se trata de generar un nuevo concepto de relación entre el artista y su cliente que eluda los circuitos habituales de intercambio estético: por otro permite llevar a cabo un tratamiento eficaz de los males que la represión cultural produce en los individuos, inevitables desde la metafísica dominante e imposibles de tratar por los procedimientos de la medicina o de la psicología. Si el «arte» siempre ha estado ahí para proponer salvaciones efímeras (evasiones o explicaciones), ¿por qué no tienes artista de cabecera? [*Amano* # 1, 1995].

Se promulgaba, en la estela de las corrientes idealistas, una estética ingenua donde la forma es el contenido, y esa correspondencia nunca alcanzada por completo produce a la vez la belleza y la verdad. Se optaba por la estética cruda del fanzine, imperfecto, sucio, inacabado, como alternativa *sincera* frente a una sociedad atiborrada de imágenes sofisticadas, de simulacros de vida no vivida realmente, de publicidad y espectáculos teledirigidos. Frente al gran flujo homogéneo de relatos e imágenes producido por el capital concentrado y el pensamiento único, el fanzine aparece como

el auténtico difusor de la información, el dispersador de sus sentidos e interpretaciones. Testimonia el esfuerzo por hacer frente a ese flujo impuesto y por construir desde abajo una realidad a la propia escala.

El énfasis de los orígenes por publicar los borradores manuales de los poemas, fáciles de reproducir mediante fotocopias, no era una reivindicación romántica del «estilo» (llevado a su expresión plástica) o del «original» (llevado a su expresión literaria), sino un intento de reintroducir la dimensión personal en las prácticas tecnológicas, de capturar el proceso de producción de la obra e integrarlo en el resultado, con todas sus fisuras y zozobras, sus ensayos y contradicciones. Era un «naturalismo», no un «expresionismo». Una obra acabada es una obra cerrada, a veces la proyección de un solipsismo disfrazado de comunicación. Del mismo modo que la fotografía había revelado y puesto en primer plano el «inconsciente óptico», la fotocopia tenía la capacidad desaprovechada de presentarnos aquello que late tras la escritura, la «verdad» de la poesía.

Se trataba en cualquier caso de una noción de verdad no absolutista, sino procesualmente aproximativa. Esa correspondencia entre forma y contenido nunca se logra por completo porque cada uno vive encerrado en lo particular. Ésta es la razón por la que nadie puede alcanzar, ni mucho menos estar en posesión de la verdad absoluta, que sólo puede anhelarse en la búsqueda, constituir un horizonte de actuación que toma la transparencia, la limpieza de intenciones como norma de conducta.

Aunque se postula contra la tendencia de los tiempos, este horizonte de verdad es irrenunciable, como demuestra la existencia, ésta sí constatable a cada instante, de la falsedad y la violencia. Es la condición de la crítica y horizonte político y moral, que hoy precisa ante todo una objetivación y crítica de la sociedad del espectáculo como sociedad de la falsedad institucionalizada. La falsedad es aquí una falta de correspondencia entre forma y contenido intencionalmente producida con el objetivo de torcer o violentar el curso real de las cosas.

Fogonazos

1. *Salir a la calle y disparar* se ha convertido en una práctica tan común que ya no podemos imaginar el silencio. Escudados tras maletines y portafolios, siguiendo más el color de la flecha que el concepto, nos creemos inmunes a los cientos de estallidos semánticos que pasan por la retina en nuestro paseo urbano, como un *zapping* que siniestramente descubre la misma obnubilación detrás de cada recodo. También nos creemos inofensivos. Pero aunque no somos responsables de esa proyección de nosotros que poco a poco terminaremos tomando por más real que nuestra propia vivencia (será toda nuestra vivencia), participamos efectivamente como receptores en la formación del modelo. La inocencia que supone toda iluminación es hoy fulminada antes de haber podido ser experimentada. Si convenimos en que la evocación, que no metáfora, con que emprendí este texto, ha de ser comprendida como representación de sí misma y contextuada por tanto dentro de un juego de lenguajes[1] (para qué ser artistas, si pudiéramos ser asesinos), cada uno de nosotros se halla en este terreno armado hasta los dientes y cada uno de nosotros es extremadamente vulnerable. Las calles de las ciudades modernas, y cualquier ciudad lo es hoy, están llenas de proyecciones del deseo que sólo conservan la estructura ósea del signo: su referencia a otra cosa. La búsqueda de una relación natural con el mundo, no mediada por la coerción del signo, se ha realizado en una

1 «...el problema de la acción social es únicamente una de las formas de un problema más general que el surrealismo se ha impuesto poner de relieve, y que no es otro que el de la expresión humana en todas sus formas.» Citado de la edición española de Breton, André.: *Segundo Manifiesto del Surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 195, trad. Andrés Bosch.

relación no mediada con el signo, y en este marco existencial, definido por un rectángulo perfecto, se desarrolla en tres dimensiones la más fabulosa escabechina.

2. El corpus más abundante de imágenes que pueblan nuestra experiencia, y el que produce ejemplos más impresionantes, no procede de la vida cotidiana, sino de un mundo de ideas no conceptualizadas del que extrae sus motivos la publicidad. Pueden distinguirse dentro del discurso publicitario numerosos recursos, juegos y estrategias que fueron las vanguardias artísticas las primeras en poner en escena. No aludo tan sólo a prácticas formales, como el feliz acomodo que el collage y el fotomontaje han encontrado en las marquesinas de los autobuses o la manipulación sistemática del lenguaje codificado mediante descontextualización y utilización de eslogans. Voy incluso más allá de señalar una suerte de *deriva impuesta* en la sucesión de motivos fragmentarios y en la modificación permanente del decorado urbano que introduce múltiples grietas en la realidad cotidiana: cada día tenemos que buscar el portal de nuestra casa entre imágenes cambiantes, hoy en unos pechos que recuerdo, quizá mañana tras una dentadura perfecta. Apunto a señalar algo mucho más evidente, pero con un número mayor de consecuencias para el discurso sobre el arte: se trata de la utilización demagógica de todos los registros estéticos y tecnológicos en la producción de un entorno vital, de la pública y efectiva disponibilidad de belleza en las calles, de la igualación de todos los individuos bajo la forma «objeto de seducción», razón de la arrolladora avidez publicitaria de discursos no codificados. No es cuestión de permanecer indiferentes, o bien enfrascados en la labor inútil de sacar el arte del museo, ante tal avalancha de «surrealismo» militando en el mantenimiento de las exclusiones que precisa el capital, sin haber hecho efectiva *«en lo intelectual y en lo moral, una crisis de conciencia del tipo más general y más grave posible».*[2] El arte, como expresión formal, ha invadido ya las calles con tal cantidad de propuestas que sería infinito, pero también inútil, separar lo verdadero de lo falso en un paisaje donde los signos se tienden como flores jugosas, atentos al menor registro de nuestra libido, prometedores y vistosos. Negar el carácter artístico de los signos publicitarios, a través de una maniobra de la razón que precise apoyarse en conceptos tradicionales

2 «...el logro o no logro de tal resultado es lo único que puede determinar su éxito o su fracaso histórico». *Ibidem*, p. 164. La persistencia de grupos de acción surrealista se interpreta como la asunción de dicha tarea inacabada (véase *Salamandra* # 5, 1992, p. 35-36).

de valor, no resulta lícito desde la propia perspectiva de las vanguardias. Hacerlo en función de su fundamento económico es poner todo el arte en cuarentena.

3. Para lo que aquí nos mueve importa poco lo que pueda caber o no en un concepto como el de arte. «La calle, por sus características y por su índole de centro de la vida social, se desentiende de lo que es arte y de lo que no lo es, al contrario de las galerías o museos que imponen su lógica de consumo, es decir, todo lo que se expone en ellos es arte o asume ese carácter (si no lo es)».[3] A partir de gestos muy concretos, y sólo en su contexto revulsivos, se ha focalizado un debate que no hubiera debido dejar de discurrir por el contexto del cuestionamiento global del sistema productivo, pero que el desarrollo ideológico del arte autónomo ha convertido en una cuestión autorreferencial. Interpretaciones críticas como la de Burger.[4] que sitúa las vanguardias en el origen de un estadio de autocrítica dentro de la institución del arte, desplazan el sentido de los fenómenos hacia sus consecuencias cerrándose a la comprensión de la verdadera esencia de los mismos. Su opción crítica y su perspectiva son las de la institución al estudiar el dadaísmo desde categorías como la de «sujeto» u «obra de arte» que los propios dadaístas cuestionan. La reclusión de las vanguardias en marcos institucionales (y estos marcos son más amplios y difusos que la tranquilizadora pared de la galería) desemboca en la replicación simulada de sí mismas. La *performance* participativa de Duchamp no adquiere más valor con el tiempo, sino menos. Es el abandono de marcos sociales de acción lo que sume al dadaísmo en la nulidad de un sacrificio que no salva a nadie y lo que hace de ciertos hallazgos surrealistas una herencia productiva para el sistema económico. «[Dadaísmo y Surrealismo] ...son contemporáneos de la última gran ofensiva del movimiento revolucionario proletario; y el fracaso de este movimiento, que les dejó encerrados en el mismo campo artístico cuya caducidad habían proclamado, es la razón fundamental de su inmovilización».[5] No cabe interpretar el fracaso de las vanguardias más que en el marco del fracaso y perversión de la movilización social en la que se reconocen, ni la pervivencia y periódica reaparición de grupos de acción emparentados con las mismas de otra manera

3 Padín, Clemente: *El arte en las calles* (Primer Encuentro Bienal Alternativo "Tomarte", Rosario, Argentina, 1990).

4 Burger, Peter: *Teoría de la vanguardia* (1974).

5 Debord, Guy (1968): *La sociedad del espectáculo*, tesis 191. Cito de la traducción española de Fernando Casado autorizada por el autor, Madrid, Castellote, 1976.

que como prolongación y puesta en crisis de las contradicciones del sistema que apuntan a disolver. Lo que las vanguardias marcan en la historia del arte es el punto de inflexión a partir del cual resulta imposible imaginar una transformación en los códigos de producción de sentido que no vaya acompañada de una transformación en las estructuras de producción de bienes materiales. No sirve liberar el arte del museo si en la calle reina el mismo estupor que en las iglesias.

4. Lo que alumbra en la calle como emergencia, lo que se manifiesta ante la conciencia desreguladamente como descubrimiento, queda fuera de las discusiones circulares de la crítica cultural de la cultura. No es un hecho de la teoría. Llamarlo acción es todavía asimilarlo a las pregnancias que este concepto ha adquirido dentro de la institución de las artes desde su irrupción con las vanguardias, ya que como tal acción carece de interlocutores definidos. «La calle y los espacios urbanos imponen un nuevo sistema de relaciones que la galería y los museos hacen imposible: no sólo cambia el marco locativo sino, también, el comportamiento de los espectadores y la índole de las obras. La relación que propone la calle impone una revisión de los esquemas y planteos estéticos y sociales».[6] Pero donde este hecho adquiere su pleno sentido no es en una acción artística más preocupada en conservar su estatus, haciendo arte de la acción, que en disolverse en lo social dinamizando lo que, para mal de lo social, pueda tener todavía de artístico. Cuando nos preguntamos por los límites del arte, cuando creemos conocer el estado de la naturaleza móvil o progresiva o evolutiva del arte, nos interesamos en una existencia separada del mismo. El valor del *Manifiesto Artístico Insumiso,* donde se contienen los planteamientos que han llevado al artista valenciano Nelo Vilar a proclamar *obra de arte* su insumisión al servicio militar,[7] estriba en que introducirá en las carpetas de los juristas las grandes cuestiones que atormentan al arte desde nuestros bisabuelos, pero sería fatídico que alguien firmase una obra como esa y la plantase en un currículum. No cabe esperar que la renqueante justicia se manifieste sensible a las conquistas de las vanguardias, ni que abandone el caso en manos de los críticos, pero de salir airoso de su alegación, ¿supondrá ello que toda alegación estética posterior será reo de plagio? ¿Se interpretará dicha obra de arte según la estructura tradicional o se asumirá el carácter colectivo de la misma? El trasfondo político de la

6 Padín, Clemente, *op. cit.*

7 Reproducido en numerosos fanzines y publicaciones marginales españolas, como *P.O. Box # 24* (Barcelona, Merz Mail, 1996) y *Amano # 5* (Madrid, Industrias Mikuerpo, 1996).

propuesta y la tradición que la justifica apuntan a esta segunda opción y rechazan la primera por elitista. Con palabras de E. Pujals «[...] el poeta que a finales del siglo veinte se empeña en contra de toda evidencia filosófica y lingüística en aferrarse al principio de una subjetividad no mediatizada por el valor colectivo de la lengua se compromete con una ideología interesada en privatizar lo que es común...».[8] Sin embargo, la institución nunca se avendrá a dignificar un movimiento de masas que la cuestiona. Tratar de enfrentar unas instituciones a otras (la Justicia a la Defensa, el Arte a cualquier otro código social) sería ingenuo o peligroso. La institución siempre se apuntala en cada una de sus manifestaciones.

5. El mismo razonamiento vale para la acción estética callejera, en la medida en que se define como maniobra sí/no artística. La apertura estética que plantean las vanguardias no tiene continuidad ya no tiene continuidad dentro de los límites que hicieron estallar con sus propuestas. Sólo el deseo quedó recluido, todavía, en espacios construidos a medida y en las horas del recreo. Espacios habitables, es cierto, para quien accede a ellos y tiene carta blanca para actuar como un ser de ficción, lugares donde pasar el letargo, acudir a trabajar por la mañana y bajar la cabeza. A pesar del discurso crítico sobre la ruptura, por lo que al arte respecta no se ha vuelto atrás *ni se ha ido más allá.* La presencia de la vanguardia en las calles (no sólo de modo eficiente, el/la artista callejer@ o el arte «sacado a las calles», sino también mediante asimilación formal en la publicidad o ideológico/revolucionaria en ciertas acciones de signo político) es sin embargo tan abrumadora que uno no entiende los discursos sobre su fracaso. Es en las calles, no por casualidad ni de modo imprevisto, donde se celebran los verdaderos certámenes, donde se libran las batallas contra la unificación de los discursos sin la mediación teórica de la crítica cultural, tan necesitada de definirse frente a la diversidad que inventa conceptos que incluyen esa diversidad. Baudrillard dice que «*lo que fascina a todo el mundo, es la corrupción de los signos, es que la realidad, en todo lugar y en todo momento, esté corrompida por los signos, (...) porque la perversión de la realidad, la distorsión espectacular de los hechos y las representaciones, el triunfo de la simulación es fascinante como una catástrofe; y lo es, en efecto, es una desviación vertiginosa de todos los efectos de sentido*».[9] Que la realidad se haya convertido en un juego de signos sin referente es lo que ha acabado desprestigiando el arte. El capital como valor abstracto

---

8 Pujals, E. (1992): Prólogo a *La lengua radical: antología de la poesía norteamericana contemporánea*, Madrid, Gramma.

9 Baudrillard, J. (1984): *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, 1991.

cumple la nueva función reguladora y teórica que ya no cumplen otros sistemas de sentido en la estructuración social. Se ha hecho mucho por señalar esta servidumbre desde análisis marxistas, pero ha sido Benjamin el que ha acertado a señalar el componente metafísico del capital al analizar éste no en función de la determinación infraestructural sobre el arte y la religión sino en relación dialéctica con estos sistemas. Identificando todo discurso sobre el «sentido» como mero agregado ideológico de las relaciones de producción no se está en condiciones de explicar por qué la consolidación del capitalismo comporta y exige un proceso geométricamente acelerado de profanación del sentido. El capital no es el soporte material de otras relaciones: el capital es el signo vaciado de sentido, aunque factible de ser interpretado según la pervivencia no críticamente asimilada de factores religiosos.[10] Con la eliminación del dogma, el capitalismo acaba con el último residuo de sentido que aún se opone al avance incompasivo del progreso y a los usos exclusivos de dominio de la razón instrumental, es aquí donde la ruptura radical de las vanguardias ha aportado mayores réditos al capitalismo. La salvación ya no vendrá dada por el significado, sino por la acumulación lineal de remanente, pues la omnipresencia invisible y la potencialidad transustanciadora del dinero no tiene límite. El dinero, constituyéndose en fuente única e inagotable de sentido, asimila los determinantes formales de los modos de pensar de la tradición, transforma el sentido en una abstracción matemática y pone a su servicio las estructuras del entender y del percibir.

6. La crítica artística de la estructura tradicional del discurso sobre el sentido encuentra su tope de eficacia en el monoteísmo nihilista del capital, capaz de integrar cualquier pronunciamiento del deseo mediante una táctica invisible de vaciado que subvierte las consecuencias a su favor. Podemos continuar produciendo indefinidamente cromos para el álbum de un siglo de melancolía o amenazas de perro atado mientras la máquina registradora agite sus campanillas. La pantalla del espectáculo nos devuelve, a través de la publicidad o de programas televisivos que se publicitan a sí mismos para conseguir más publicidad, formulaciones aceptables de todos los deseos, y pone el lugar de la utopía en lo fisiológico. Aquí el dinero funciona como medida concreta de abstracción, produciendo

---

10 «Dios "no está muerto", sino "insertado" en gravísima deformación "en el destino de los hombres", "inmerso" en la culpa de la historia universal. Y para eludir esto, la religión capitalista se organiza –el otro rasgo principal– como "una pura religión cultural, quizá la más exacerbada, que haya habido nunca"». Benjamin, W., «Capitalismo y religión», en *Temas de nuestra época*, núm. 149, *El País*, 20 de septiembre de 1990.

un discurso de clara intención estética cuya única función es multiplicarse a sí mismo. La publicidad es el sexo del dinero. Por lo que respecta a los espacios tradicionales donde se sanciona el arte, habrían dejado de cumplir ninguna función estética ni cultural si no existiese una irónica suerte de «dinero de saldo» con exenciones fiscales y no siempre clara procedencia, que provoca un tipo peculiar de inversión en el marco capitalista: la «inversión en arte». El capital precisa aquí escribir largas series de ceros para dejar constancia de su carácter sagrado: quiere y demuestra que puede comprar el aura.

Desde hace años ando preocupado en indagar el sentido de esos otros discursos que, por las excelentes condiciones que reúne su estructura, son potencialmente capaces de escapar a esta lógica dinerística, y no he sido el primero en querer ver retoños dadaístas en el grafiti. El grafiti, debido fundamentalmente a la imposibilidad de su comercialización y a las claves pulsionales no racionalizadas que lo alientan, esconde en sus procedimientos de acción un enorme potencial de intervención expresiva de cara a la desestabilización y a la transformación de la sociedad.[11] Como escritura, se trata de un modelo directamente implicado en la acción. Como pintura deconstruye y parodia los principios estéticos del buen gusto que se exponen en los museos, llevando al límite los planteamientos de las vanguardias. Desde que la acción estética callejera es una práctica habitual en las ciudades modernas, el grafiti ha sido expresión visceral de odio, reivindicación civil, atentado contra el plano formal de las costumbres, cicatriz de la pasión o pura eyaculación adolescente. Hasta que fuera validado y sancionado como una región más de las artes, el autor se diluía en las miradas esquivas de lo colectivo. El grafiti postmoderno, sin embargo, reducido a su condición de pura marca vacía de contenidos (equivalente material del carácter sígnico del dinero abstracto), reproduce motivos de inspiración capitalista como la replicación, su carácter serial, la competencia por el espacio visible y la búsqueda de la preeminencia del propio estilo. El grafiti continúa siendo cierto arrebato salvaje de inspiración profana que puede arruinar las fachadas de algunas instituciones, una arremetida

11 «Los grafiti son mensajes "no institucionales", emitidos de espaldas al poder económico, político o cultural. Frente a la riqueza y sofisticación de que pueden hacer gala escritores y artistas oficiales, el graffitero sólo puede oponer una urgencia no profesional, su anhelo incontenible de comunicación. En este sentido revelan bien la cara oculta del sistema apareciendo entre nosotros como una contrafigura del establishment.» (Ramírez, Juan Antonio (1992): «¿Arte o delito? Los grafiti, entre la comisaría y la galería», en *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1992.

de la ansiedad de un emisor anónimo, pero no resulta extraño ya ver ese trazo al lado de una marca de registro que revela la intención de acceder a un reconocimiento de autoría quizá traducible a espíritu líquido. Muelle se hubiera sentido satisfecho si el final de su aventura urbana hubiera sido el de animar las posaderas de unos pantalones elásticos. El dinero ya no es traducción del deseo porque dicta todos los deseos. La «marca personal», la proyección irrepetible de un momento fisiológico estaba ya escrita.

7. Si la galería se constituye en el marco privilegiado donde la obra de arte tradicional se manifiesta como tal obra de arte, imponiendo una estructura a la percepción que refleja la estructura social, la calle se manifiesta como el lugar privilegiado de la iluminación profana. Con este concepto aludía Benjamin al nuevo tipo de experiencia que las condiciones de industrialización hacían posible fuera de los marcos tradicionales del sentido: religión, pero también arte y cultura. La experiencia de la iluminación profana suplanta, o sustituye, al tipo de experiencia sagrada propio un sistema cultural en el que el sentido se distribuye de arriba a abajo, como un bien de poder, dentro de un concepto orgánico de lo social donde todo tiene su sitio. La iluminación sagrada supone un lenguaje estático y una única fuente inagotable de sentido. La medida de experiencia viene dada en ella por la renuncia a la propia subjetividad e incluso por el desinterés acerca del destino de lo humano. La estructura de la iluminación profana es, por el contrario, horizontal y abierta. Supone una mística, pero una mística cotidiana, «de inspiración materialista, antropológica, de la que el hashisch, el opio u otra droga no son más que la escuela primaria».[12] Al no producirse a través y mediante un orden legitimado de validación emerge ante el individuo como descubrimiento de una forma que, si bien se da fuera del sujeto como escritura del mundo, requiere una percepción activa. Éste es el sentido de la participación: no convertir a todo el mundo en emisor como tampoco difundir capital abstracto en grandes dosis sino adjudicar preeminencia a la extracción del sentido frente a la producción de signos en un mundo inflacionario de imágenes.

La calle es una alternativa eficaz a los espacios donde se expresa la institución para reconvertir la experiencia. Pese a que encuentra en el ámbito de la reflexión su contexto menos artificial, la iluminación profana no puede alumbrar en un sistema jerárquico de sentido. En su forma ideal comporta una toma de conciencia de carácter final, el momento de madurez de la inteligencia que descubre el sentido como no-dado y el mundo

12 Benjamin, W. (1929): «El surrealismo. La última instantánea de inteligencia europea».

como no terminado. No obstante su estructura descabezada se abre, en el momento de la trascendencia, a un orden previo, a una autoridad inclusiva, a una objetividad anterior a toda cultura. La iluminación profana expresa su punto crítico en el instante del fogonazo como fulminación, cuando al erotismo de la acción sucede en el actante la gelidez del acto y la contemplación fascinada del impacto. Lo maravilloso se nos cae de las manos y nos hace retroceder, incapaces de asumirlo como cosa propia.

Texto: Luis Navarro
Salamandra # 8/9 (1997)



Desde que el arte ha muerto, resulta demasiado fácil disfrazar a los proletarios de artistas-reproductores de la dinámica del capital. La performance callejera alternativa ha encontrado también su proyección cínica en la escena llevando hasta el extremo tolerable el estado estético de necesidad. Pierde el gesto, se descompone en el instante del fogonazo para salvar ¿sus conceptos?

Es propicio atravesar las grandes aguas, I Ching: «El trabajo en lo echado a perder».

Herederos de una época de bienestar, para quienes la supervivencia se daba por supuesta a cambio del aburrimiento y la aceptación, sobradamente cualificados para analizar y comprender las derivas del proyecto estético ilustrado tras dos guerras mundiales calientes y una fría, no pensábamos sin embargo que mereciese la pena luchar por nada menos que la utopía estética moderna: la de una sociedad sin clases entregada a la libre producción de sí misma. Aunque fuese una lucha ensayada mil veces, abocada al fracaso y sin otra motivación que mantenerse vivos y despiertos. Aun cuando no sólo hubiese muerto el arte, sino también el punk y el resto de sus asesinos. Donde en otro tiempo pudo haber esperanza, actuábamos más bien por desesperación. Librados de la exigencia de buscar una verdad, prevenidos incluso de lo peligroso e inconveniente de encontrarla, topábamos con la necesidad inexplicada de escapar de la omnipresente mentira sin otros recursos que la crítica desarmada y el juguete roto del arte.

Para mucha gente, bregada y respetada en su ámbito de intervención, la acción subversiva en el plano cultural no es más que una marca de idealismo juvenil que hay que dejar a un lado en el proceso de iniciación al activismo, una vez enfrentados a las resistencias y complejidades de la lucha y curtidos por los golpes y las heridas del cuerpo (como ya les sucediese a los situacionistas, cuya inspiración «artística» le reprochan sus críticos «ortodoxos»). Una especie de dandismo, una forma pija de integrarse e integrar el prestigio de la resistencia sin estropearse el peinado ni renunciar a la «distinción» que procura el arte, una actividad de carácter marcadamente burgués sobre la que los burgueses proyectan los impulsos inconformistas que les auparon a la dominación.

Algunas de estas consideraciones cupieron en los análisis etiquetados por mikuerpo; puede reprocharse incluso cierta prolijidad con esta cuestión. Los componentes burgueses de la institución artística aparecían claramente definidos y denunciados en sus escritos, precisamente para aislar y reconocer los puntos de aplicación que permitiesen dar lugar a una práctica alternativa de producción e intercambio simbólico al margen de esa institución. Es cierto, además, que los primeros intentos en esta línea fueron,

como suele ser habitual, movimientos de búsqueda muy desfigurados, poco efectivos, que reproducían en ocasiones el mismo esquema, aunque fuese de forma irónica y distanciada.

Por lo demás, existía una clara convicción, y un enorme respeto, en lo que se refiere la materialidad del signo y su doble naturaleza sintomática y productiva, hasta el punto de definir la empresa como «taller de procesamiento y producción de signos de cultura». La idea respondería exactamente a lo que hoy sería un «laboratorio de memes», pero la memética todavía estaba en ciernes, por lo que aún parecía tener más que ver con la poesía conceptual que con la elaboración «competente» de la vida cotidiana.

Se asumía también que, si nada cambiaba, era porque no lo hacían los «dioses». Es cierto que las transformaciones culturales requieren plazos mayores de adaptación y de borrado de viejos hábitos y que suelen marchar a remolque de los acontecimientos históricos. También lo es que sólo el asentimiento en este campo da cohesión y estabilidad al orden social, y que tanto el orden social como la cultura se hallan inmersos desde hace tiempo en un proceso de descomposición inexorable. El espectáculo de la muerte del arte se ha adueñado por completo de la antigua esfera de producción de sentido e imágenes de reconocimiento sin que hayan surgido otras alternativas funcionales que las aportadas por el mundo de la publicidad y los medios de comunicación de masas.

Se daba por cierto, finalmente, que en el legado aportado por la vieja práctica artística burguesa, a la que debía suceder en términos tanto de continuidad como de ruptura una nueva práctica personal y colectiva de producción de sentido, se encontraban los conocimientos y herramientas cuyo uso desviado, y en ocasiones irreverente, había de señalar el camino de una transformación posible en el plano cultural, basada en la apropiación creativa. Tras la ruptura subjetivista romántica y el estallido de las vanguardias, numerosos artistas rebeldes se habían aplicado a esta crítica de la institución y habían desarrollado caminos de superación, desatendidos como meras elucubraciones artísticas. Pero ahí había respuestas: se trataba tan sólo de sustraer el arsenal del arte de las dinámicas de explotación impuestas por la institución, de liberar las energías creativas, cuyo excedente imposible de aplicar estaba a punto de producir un desbordamiento social.

TRABAJO

El artículo 35 de la Constitución española establece que todos los ciudadanos tienen el deber de trabajar y el derecho al trabajo, a la promoción a través del mismo y a una remuneración suficiente, sin que en ningún caso pueda hacerse discriminación por razones de sexo. El artículo 42 de la Ley Básica del Empleo señala que es principio fundamental de la política de colocación la igualdad de oportunidades, sin distinciones basadas en raza, sexo, opinión política u origen social. Las directivas del Consejo de la Comunidad Económica Europea establecen por su parte la puesta en práctica en los Estados miembros del principio de igualdad de trato de hombres y mujeres en lo que se refiere al acceso al empleo, incluidas la promoción, formación profesional y condiciones de trabajo.

601 OFERTAS

SOLICITO
Señoritas con buena presencia para contactos, altos ingresos, buen ambiente. Distintos turnos. ☎ 91/5713575.

NECESITO
Telefonistas femeninas con voz sensual, para agencia de contactos, sueldo fijo más comisiones. ☎ 91/4299239.

INGRESOS extras. ☎ 91/5730674.

NECESITO señoritas liberales, mucho trabajo, alojamiento. Madrid. ☎ 908/724355

NECESITO telefonista sexual-

NECESITO señorita con ganas de trabajar. Garantizadas 700.000 pesetas. ☎ 908/972124.

SE necesitan camiones de reparto, zona Madrid, calle Mercurio, 17. Polígono Industrial Cohema Humanes, Madrid.

NECESITO señoritas liberadas, buena presencia, para agencia de contactos. No se precisa experiencia. Altísimos ingresos. Horario flexible. ☎ 91/5781902.

NIÑOS, niñas televisión. ☎ 91/4472339.

CHICOS, chicas televisión. ☎ 91/4472907.

DINERO rápido y abundante para señoritas, trabajando por horas en servicios de compañía con-sin experiencia. 20-150.000 pesetas horas, según físico. Ideal estudiantes, compatible con otro trabajo. ☎ 91/5972850.

NECESITAMOS señorita telefonista sexual, 18-25 años. 500.000 superables. Posibilidad contrato. ☎ 91/5565685.

MENSAJEROS moto, furgoneta. ☎ 91/3456347.

DOCTORA
Clase, garantía, sólo masaje. Quevedo. ☎ 91/4453985.

GOLD 100.000
Modelos · Misses · Azafatas T.V.
Amplio Catálogo
Hoteles · Domicilios · **24 HORAS**
American · English · VISA
908 42 82 29

EXDIPLOMÁTICA. Atractiva treinteañera. De torneadas piernas. 20.000. También salidas. ☎ 989/439518.

ESCLAVA sin límite. ☎ 91/4029808.

FETICHISMO Lluvia, coprofilia.

Mikuerpo: *Recorte de prensa* (1995)

No hay arte que valga

La voluntad de crear en la época del artificio

Trataré de no hablar de arte. Es decir, de no criticar una forma u otra de gestionar espacios y recursos materiales o simbólicos comúnmente llamados artísticos, sino de indicar algunas de las contradicciones inherentes a esta gestión, y en particular a la celebración de eventos expositivos, y más específicamente a aquéllos que pretenden dar cuenta de las formas contemporáneas de entender esta actividad. No obstante, resulta indispensable referirme al arte en alguno de sus setenta y dos niveles de significación, puesto que no hablar de arte se ha convertido en algo más caro de lo que suele creerse. Como muestra una vez y otra la amarga realidad, ignorarlo es darlo por supuesto, y no hay peor forma de no entender lo que se ha jugado en este campo que dar por buena esta suposición.

Estas contradicciones no se derivan de su naturaleza paradójica, ni (directamente) de la clásica y manida muerte del arte, de la que los museos y todo el entramado material e institucional montado para la conservación y promoción de la actividad artística son en todo caso testimonio privilegiado y resultado lógico -al igual que las magnas edificaciones destinadas a contener las producciones artísticas del pasado han sido en este cambio de milenio sus túmulos funerarios y las reseñas periodísticas sus letanías y esquelas- sino del establecimiento de un campo de actividad definitivamente fijado a una estructura y a una forma de entender las dinámicas de producción de sentido en la sociedad contemporánea.

Es muy cierto que todo el arte moderno ha consistido fundamentalmente en problematizar la esencia de su propia existencia. Y ningún iniciado en los sagrados misterios renuncia a preguntarse estérilmente desde

el principio cuál será la sustancia del arte, para sumir luego este interrogante en un vago misterio y no tener que cuestionarse su fundamento. Ciertamente, cuando pensamos el arte en términos de sustancia, tendemos a reunir extensivamente sus productos históricos que conforman así una inmensa colección de ruinas: el patrimonio artístico de la humanidad distribuido por sectores nacionales; y a asumir por inercia su modo de darse, su especialización, su exterioridad, su permanencia, como atributos estructurales de un determinado sistema. Si esta extrapolación constituye el pecado fundamental del discurso objetivante, en el caso del arte asume el carácter de una auténtica violación, al resultar éste irreductible a cualquier definición y al no consistir en otra cosa que en la permanente puesta en crisis de su propio fundamento.

Desde cualquier punto de vista que se contemple, la práctica artística se halla vinculada a la producción de un valor, que podemos llamar valor estético para distinguirlo de los valores sobre los que versan otro tipo de discursos, como los de la moral o la economía. Por tanto, un planteamiento legítimo de la práctica artística pasa menos por el ejercicio de lo que de antemano viene dado como arte que por la exploración de los valores que lo han configurado históricamente y de sus desarrollos posibles. La estructura y los valores subyacentes a la práctica institucional del arte, como los de cualquier otra institución, se encuentran ligados a sus orígenes históricos, es decir, a la visión del mundo que impone la revolución burguesa. Las simples nociones de *autor* y *espectador* se ajustan a una lógica capitalista primitiva de producción y consumo de objetos culturales llamados *obras,* mercancías investidas de un aura de unicidad y originalidad que las convierte en fuentes de valor y no en meros objetos reproducibles destinados al uso y consumo de la *masa.* Igualmente, la celebración ritual de ferias y exposiciones busca eternizar la época dorada de las exposiciones universales, en la que la esfera *autónoma* de las artes consolidó su mercado y estableció su burocracia.

Aunque algunos sectores reaccionarios han opuesto a veces el carácter semitrascendente de la obra de arte a la lógica banalizadora de las demás mercancías, la existencia de este tipo de objetos *especiales* resulta no sólo tolerable, sino también necesaria para la fundamentación de un sistema basado en la negación de toda fuente trascendente de valor. De concretar un sentido de las cosas dado por Dios que sólo cabe reproducir con humana imperfección, el nuevo campo de representación pasa a afirmarse como producción humana del sentido, como voluntad de crear ligada a la emergencia

de un concepto nuevo de individuo y a la ideología progresista y productivista en que se ampara la clase emergente. El arte cumple así una función de legitimación que antes correspondía a la religión y asume algunos de sus valores, entre ellos el principio de esperanza. De este modo, también queda transformado en impulso utópico, en proyecto de liberación como realización estética del ser humano que fundamentará algunas formulaciones primitivas del discurso revolucionario.

Mi afirmación crítica fundamental es que la estructura que constituye el sistema institucional de las artes responde actualmente a un modelo históricamente superado, y que los valores que se pretenden sustentar y promover a través de ella se han desplazado a otros ámbitos o a planteamientos muy alejados de los que siguen rigiendo en la institución. En consecuencia, no puede existir un arte *contemporáneo.* Pero de existir alguna práctica que preservase alguno de los (diversos) valores que expresaba el viejo arte, no tendría lugar en ferias y exposiciones. Y de darse aún tal circunstancia, no tendría el menor efecto artístico, pues sería fatalmente incomprendida por quienes tienen que darle sentido.

Si no se admite el argumento ilustrado, aunque ciertamente abstracto, de que la esfera autónoma del arte se halla condenada desde el preciso momento en que afirma su autonomía (al no existir ningún valor en estado puro que no se encuentre en dialéctica con los demás valores y con la totalidad social), pueden seguirse los diversos momentos de su descomposición a lo largo de nuestro siglo: la aplicación de tecnologías diversas a la producción y reproducción de imágenes, que supuso la abolición del elemento aurático y la descentralización de los procesos de producción y consumo estéticos; la generación, gracias a los medios de comunicación de masas y al desarrollo de la industria del entretenimiento, de un ámbito espectacular de producción de imágenes que satisfacen la compulsión representativa y garantizan la cohesión social; la estetización progresiva de todos los ámbitos de la existencia en las sociedades desarrolladas, desde la vida cotidiana, totalmente colonizada y expropiada por la publicidad, hasta la política de la representación degradada en representación de la política; desde los discursos de la ciencia, y la tecnología, que han excedido a su vez la dimensión objetivista que tradicionalmente les correspondía para explorar desde hace tiempo la vía de una aterradora poesía materializada, hasta las formas de posar de los nuevos movimientos sociales; todo ello, en definitiva, lleva la marca de una sospechosa realización del arte que hubiese seguido una vía muy distinta de la preconizada por sus precursores.

Esta reflexión no pasa desapercibida a los propios,cultivadores del campo artístico, que han tratado a menudo de subvertirlo desde el interior sin lograr producir otra cosa que gestos de subversión. Desde la eclosión de las vanguardias, el arte más significativo de nuestro siglo ha tenido conciencia de esta descomposición y búsqueda agónica de salidas. Se ha intentado romper la línea que separa al artista del público declamando la naturaleza artística de toda persona e invitando al espectador a una participación artificial; se ha eludido el carácter objetual de la obra objetivando procesos y acciones; se ha cuestionado de forma práctica, mediante identidades difusas y estructuras de redes *(mail-art, networking)* la metafísica subyacente al concepto burgués de arte; se han explorado aplicaciones tecnológicas a procesos de producción simbólica que hacen por su parte innecesarios los términos de esta metafísica, y en este terreno hay *hackers* que se sienten herederos de los antiguos artistas; se ha atacado a la institución desviando becas y subvenciones, y cuanto más se politiza la gestión de estos recursos más libre se siente de politizarse, en un sentido bastante rancio, un esteticismo trasnochado. Entre quienes asumen con total radicalidad estas cuestiones, hay quienes siguen empeñados en desestabilizar el sistema, oponiendo a la inflación de imágenes una actitud iconoclasta, y quienes desarrollan prácticas alternativas, que podrían categorizarse como arte, con la mayor indiferencia hacia lo que eso significa y hasta sin la menor conciencia de estar interviniendo en procesos de construcción de referentes simbólicos.

Pero más allá de todos estos ensayos de una imaginación que sigue atrapada en sí misma, expresión epigonal de una voluntad de crear que se ha vuelto extemporánea, habría que buscar el signo de una producción social de capital simbólico verdaderamente contemporánea en fenómenos mucho menos pretenciosos, pero más eficaces: en el desarrollo de la capacidad crítica y descifradora, frente al antiguo énfasis puesto en el momento creador-productivo, en la interacción directa y la construcción de referentes emancipatorios comunes en espacios liberados de la rutina de las relaciones capitalistas, en momentos de júbilo popular en que las estatuas se desploman. En cualquier caso, estos trazos necesariamente apresurados no agotan la complejidad del arco que encubre y difumina con mecánica simpleza la *ideología del arte.*

En general, quienes con mayor consecuencia han asumido las contradicciones de la actividad artística al entrar en relación con una realidad que se transforma aceleradamente, quienes la han problematizado y han

llegado a algún tipo de resultado «contemporáneo» irreductible a los patrones de un pasado glorioso, se ven excluídos de las celebraciones con las que la institución se celebra a sí misma. De forma que este tipo de eventos, como las demás emergencias del espectáculo social, no resultan falsificadores tanto por lo que exponen como por todo aquello cuya existencia ocultan. En esto reside la principal función social del arte en la época del artificio, y ésta es la explicación de su pertinaz supervivencia. Sin duda, la dinámica inerte de las instituciones tiene aquí su papel, así como la enorme cantidad de *intereses creados* de las mismas, pero no creo que un entramado tan artificial como el del arte pudiese resistir el asalto de la cultura de masas sin verse sustancialmente transformado si no respondiese a necesidades ideológicas profundas, si no sirviese para equilibrar oscuras fuentes de valor que de otro modo no podrían acceder a la superficie, si no proporcionase, a quienes tienen algún papel en él, por miserable que sea, una ilusión de calidad y distinción cuya búsqueda ha sido siempre el rasgo distintivo del *paleto* y el reflejo dignificado en que la sociedad clasista se contempla complacida.

Se trata de preservar el valor de la ilusión productivista en un mundo absolutamente fantástico, de seguir obturando la verdadera fuente de la imaginación colectiva.

Texto: Luis Navarro
Publicado en *Lateral* # 74
en su monográfico sobre ARCO 2001.



iaculatio nigra

La serie Gore realizada por Ninguno, compuesta por diez planchas de cartulina blanca sobre las que se ha ritualizado una masacre de bolígrafos *bic*, pone de manifiesto que la diferencia entre disponer los materiales de una forma premeditada y ajustada a unas cifras de sentido y extenderlos sobre el soporte siguiendo las leyes del azar o del instinto no estriba en el resultado, sino en el procedimiento. El líquido pregnante y los mecanismos por los que dimana estaban compuestos para ser utilizados como instrumentos para trazar signos con significado. Al ser manipulados exteriormente y tratados como materiales sobre los que reproducir la forma, los encontramos hoy igualmente significativos, pues no otra cosa proclaman ya las palabras que su propia letanía y su vacío. Que éste se haya expresado así y no bajo la forma de un discurso hueco como el tiempo que llevó componerlo habla sobre todo de una concepción diversa de lo económico.

> La construcción de la vida se halla, en estos momentos, mucho más dominada por hechos que por convicciones. Y por un tipo de hechos que casi nunca, y en ningún lugar, han llegado aún a fundamentar convicciones. Bajo estas circunstancias, una verdadera actividad literaria no puede pretender desarrollarse dentro del marco reservado a la literatura: esto es más bien la expresión habitual de su infructuosidad. Para ser significativa, la eficacia literaria solo puede surgir del riguroso intercambio entre acción y escritura; ha de plasmar, a través de octavillas, panfletos, artículos de revista y carteles publicitarios, las modestas formas que se corresponden mejor con su influencia en el seno de las comunidades activas que el pretencioso gesto universal del libro. Sólo este lenguaje rápido y directo revela una eficacia operativa adecuada al momento actual. Las opiniones son al gigantesco aparato de la vida social lo que el aceite es a las máquinas. Nadie se coloca frente a una turbina y la inunda de lubricante. Se echan unas cuantas gotas en roblones y junturas ocultas que es preciso conocer. Walter Benjamin: «Gasolinera», en *Dirección única*.

La modernidad supuso en un primer momento la capacidad de innovar y desarrollar críticamente el plano semántico de la obra, ampliando los límites de lo expresable y de lo representable y produciendo una revolución en el plano de los contenidos. Más tarde, con el surgimiento de las vanguardias, los artistas se dedican a innovar y desarrollar críticamente los códigos, es decir, intervienen sobre el plano sintáctico de las obras, con la idea implícita de que lo que es expresable y representable lo es en virtud de un lenguaje y una forma determinada. Ambos momentos son expresión de una profunda crisis moral y se acompañan de extensas conmociones sociales, preparando un cambio en nuestra percepción del mundo y en nuestra valoración de lo bello, pero no consiguen conmover los cimientos institucionales del arte, asentados en una inercia pragmática que no lograba cuestionarse de forma eficaz.

mikuerpo se planteaba un tipo de actividad que trascendiese estos dos planos de transformación de los referentes simbólicos explorando nuevas formas de comunicación que rompiesen con la estructura tradicional del discurso. La ruptura definitiva no podía darse sino en un plano pragmático, revolucionando por completo los mecanismos de producción, distribución y consumo cultural, el papel del artista y del crítico, las formas de fruición y todas las relaciones productivas del arte, conmovidas cada vez más por nuevos medios de producción. Éste era el sentido que se quería dar a una efectiva realización y superación del arte, capaz de obviar el circuito institucional: la exploración de nuevas formas de gestión del capital

simbólico basadas en la intervención perturbadora sobre cualquiera de las instancias de la comunicación (disolución del emisor, producción colectiva en red, desplazamiento de la carga de sentido sobre el receptor, desmaterialización o reproducción infinita de la obra, desnaturalización de los códigos, generación de «ruido significante», etc.). Las iniciativas reunidas bajo tales principios se categorizaban como «modos de acción estética».

El objetivo era «*abrir espacios de intervención social desde la cultura ensayando nuevas formas de producción, recepción y gestión simbólica*». Este objetivo se plantea desde la clara conciencia de que la maquinaria industrial capitalista, centrada en su fase *post* en la producción de mercancías culturales como mercancías ideales capaces de desarrollar un consumo excedente, no nos sirve para desarrollar una cultura crítica, una comunicación planteada sobre otras bases, un tipo de relación no mediada políticamente ni regida por el interés. De ahí que el modelo social se distancie cada vez más de los intereses de las personas en beneficio de la lógica mercantil. La crítica de una cultura entendida como espectáculo es un paso necesario para el reconocimiento de la alienación presente, pero debe ir pareja con la experimentación de nuevas formas de relación e intercambio simbólico que permitan hacerle frente.

Existen dos frentes de acción contra la hegemonía cultural: uno *político* (el estado se sirve de la cultura como herramienta de apuntalamiento, y el artista dependiente de las subvenciones se convierte en un vasallo) y otro *económico* (la cultura-espectáculo sometida a la lógica mercantil).

> Las estructuras mercantiles que sostienen la industria cultural imponen a la obra una servidumbre al gusto objetivo de la masa consumista, más preocupada en satisfacer sus impulsos instintivos que en realizar una verdadera labor de autoconciencia; por su lado, el proteccionismo estatal y el mecenazgo implican la servidumbre al sistema de dominación constituido. Ahora bien, todo cuanto es masivamente transferible en el ámbito del arte y la cultura lo hace a través de uno de estos dos mecanismos. Se sigue que el arte y la cultura no están, nunca estuvieron, del lado de la liberación. Si se pretende estudiar el proceso de disolución cultural en el que nos hallamos inmersos y encontrar desarrollos consecuentes con los programas irresueltos de las vanguardias, hay que buscar formulaciones comunicativas y expresivas que escapen a las servidumbres del mercado y del dominio político. [Panfleto incluido en el # 2 de *Amano*]

Esta conceptualización se correspondía a grandes rasgos con la crítica del espectáculo en su versión comunista-concentrada y en su versión capitalista-difusa, confundidas ya en una misma lógica concentracional según el Debord tardío de los *Comentarios*. La denuncia situacionista de la dinámica espectacular en el arte y en la política, y el replanteamiento radical de la lógica de la «representación» en las sociedades avanzadas, constituían las bases de la actividad que se pretendía llevar a cabo. Como en el caso de los situacionistas, tal replanteamiento radical no podía producirse sino *desde fuera*, aspirando a una exterioridad que de todas formas no podía darse en estado puro. El punto de inflexión hubiera sido la creación de un estado de «doble poder» en el campo de la cultura, un ideal que no compartían la mayoría de los amigos artistas, ni siquiera muchos de los que participaron de alguna forma en el proyecto, y que se convirtió en la mayor fuente de incomprensión sobre aquella actividad.

> No padecemos ninguna subvención, no aceptamos cortes publicitarios ni patrocinios, ni sucumbimos a las presiones del mercado. Sin embargo estamos aquí... ¿cómo? Queriendo. Tocando. Haciendo. Apuntando directamente a la cabeza. Estando donde haya que estar. Queremos (se puede querer) generar un espacio de juego libre de signos donde la realidad se busque a sí misma sin las presiones del sistema. Creemos que un modo de hacerlo pasa por la construcción de un marco cooperativo de intercambio estético, la intervención directa y la publicación de un soporte que informe periódicamente de sus actividades. [«Sí, se puede», *Amano* # 1].

Modos de intervención estética

Modos de intervención estética son estrategias de interacción con la estructura del sistema de significados producidas por el individuo o pequeño colectivo para provocar interferencias, distorsiones y accidentes en los circuitos de comunicación socialmente establecidos con el ánimo de extraer consecuencias inesperadas.

Los objetivos últimos de un proceso de intervención pueden exceder su carácter lúdico y formal (aunque no tienen por qué): pueden señalar una contradicción estructural del sistema, denunciar los actos fallidos del lenguaje público, promover la agitación psíquica, crear líneas de resistencia y herramientas de crítica, demarcar el espacio privado o marcar el espacio conquistado, etc.

Las tácticas de intervención no son características de ningún momento sociohistórico determinado, sino que se dan siempre y necesariamente allí donde hay ordenamiento y sistema, constituyendo su elemento dinamizador (los sistemas estáticos terminan por descomponerse). La idealizada polis griega tuvo que sobreponerse a las bromas conceptuales del cínico Diógenes, glorioso antecesor del escándalo dadaísta y de la obscenidad ecológica con sus masturbaciones en el ágora; más grave resultó para la democracia ateniense y para él mismo el modelo socrático de las *interpretaciones literales*, consistente en la conformación pasiva al sistema y sus ordenanzas *en virtud de su implícita perfección*: las leyes han tenido que reservar desde entonces sus peores castigos para quienes más las aman.

Profetas, herejes, activistas, sectas religiosas y guerrillas rurales y urbanas, piratería comercial y vanguardias artísticas opusieron siempre dificultades al control sistemático de las conductas y los desarrollos. Nuestra cultura cristiana se asienta sobre un error marginal del más orgulloso de los imperios.

Los modos de intervención tampoco se circunscriben al ámbito específico de la creación estética, sino que atraviesan el ordenamiento social, dando lugar a efectos diversos de distorsión e interferencia en la estabilidad de las formas. Las fórmulas de intervención que se muestran más eficaces a la hora de oponer los intereses del individuo particular frente a la máquina cultural terminan por asentarse en la conciencia colectiva dando lugar a modelos de intervención propiamente dichos. Algunos alcanzan una difusión notable y llegan a forzar replanteamientos en el sistema jurídico (tácticas de autoinculpación masiva), legislativo (movimientos de insumisión y objeción a los ejércitos) y moral (okupaciones juveniles de edificios infrautilizados o amenazados por la especulación).

La diversidad de tácticas y modelos de intervención es inherente pues a la diversidad de objetivos y presupuestos que los inspiran. También es inherente al modelo una cierta ambigüedad emanada de la propia estrategia: la táctica de intervención no se propone como tal nunca, y por muy evidente que sea su segunda intención, ésta no debe declararse. Las razones morales alegadas con perfecta coherencia por bastantes insumisos no podrían invocarse si no afectasen a la propia ley, de tal modo que tiene que enfrentarse a sí misma antes de pronunciarse; sin embargo, no se trata a fin de cuentas sino de jugar con la moral del enemigo deconstruyéndola.



Intervención urbana de un cartel publicitario. El objeto de deseo queda transfigurado en representación de esclavitud y muerte.

El carácter creador e imaginativo de la acción individual es otro factor de desorden en la categoría de «modelo». Todo modelo llega a agotarse y a ser integrado perdiendo su potencial expresivo con el uso, lo que obliga a los movimientos de intervención social a una revisión constante de sus estrategias y a concebir sus modelos como esquemas de acción dinámicos, con mayor énfasis en la acción que en el esquema. Cuando el órgano social no consigue conjurar un virus que se expresa mediante síntomas aislados lo somatiza e integra. Es paradigmático el desarrollo de estrategias de agitación psíquica, hoy perfectamente integradas en el dinamismo mercantil. Esta «entropía del significado» afecta más agudamente a los signos generados en la era moderna debido a la hiperabundancia de mensajes propiciada por los medios de comunicación y a la institucionalización de lo nuevo en los circuitos mercantiles del gusto.

Cierto enfoque de los modos de acción podría hacer una distinción entre acción violenta y no violenta. Habría que empezar diciendo que toda intervención es violenta por definición, en cuanto que cuestiona los módulos conceptuales mediante los que se ordena la realidad. Por otra parte, el arte del siglo XX ha generado sistemáticamente efectos e impresiones de *shock* (prácticamente el fundamento del cine y de toda la vanguardia estética); en cuanto a los poderes centrales, no han dudado nunca en explotar las imágenes para transmitir a través de ellas toda su fuerza; por fin, el juego actual de estrategias no puede prescindir de la categoría de *impacto*.

Resulta al final más conveniente definir la acción expresiva por su soporte (físico o simbólico): si es un muro, un comunicado postal, un concepto instituido que se manipula, el ágora o el cuerpo humano. Las sociedades tardoindustriales ofrecen gran variedad de soportes y mediaciones que facilitan la filtración de signos de rebeldía en el paisaje urbano. Los trazos sobre el soporte vertical de las paredes se imponen a los sentidos y se hacen oír contra toda voluntad de ignorarlos. La publicidad sabe sacar partido de esta imposición perceptiva, pero también los anónimos emisarios de la huidiza «razón común» o de su propio ego narcisista. La pared en sí misma, su sólida presencia inmueble «realiza» los contenidos que porta, los cuales acaban constituyendo nuestra realidad cotidiana.

Pero la pared es sólo uno de los soportes o «interfaces» mediante los que el individuo puede declarar su amor y sus odios o expresarse salvaje y subjetivamente contra los atropellos de la cultura. Maneras de vestir, estilos de vivir, el ideal del cuerpo y los diversos complementos con que

se cubre y se expresa han reflejado privilegiadamente en nuestro siglo, gracias a la influencia de fenómenos como la publicidad y las tribus urbanas, los términos de esa dialéctica de formas en los límites difusos de lo admisible. Hoy se ha institucionalizado el juego de la moda, a cuyas reglas el sistema intenta traducir todo tipo de emergencias incontroladas.

La violencia física no ha aportado generalmente éxitos en la intervención, y mucho menos en nuestros tiempos, cuando se ha confirmado la tendencia al distanciamiento entre los individuos y las instituciones (en cuanto a medios, intereses y capacidad de diálogo) que anunciaran a principios de siglo intelectuales como Kafka o Weber. La intervención física individual debe entenderse como un reflejo condicionado por la violencia soportada en el propio cuerpo individual, a la que pretende responder con sus mismas armas, sin comprender que la violencia física se alía siempre con quienes más poder tienen. La intervención física violenta puede comprenderse por tanto como reflejo condicionado por la violencia institucional, pero no constituye una táctica de intervención expresiva eficaz, toda vez que se enfrenta a una realidad mucho más potente, es irreversible, cancela el diálogo, su soporte es efímero y, sobre todo, contribuye al fortalecimiento de la violencia llamada «legítima». Las tácticas de violencia física, más que constituir intervenciones eficaces, se hallan eficazmente intervenidas por el sistema. Es por ello que hemos señalado antes una dimensión imaginativa, creadora, generadora de imprevistos, como fundamental en todo acto de intervención.



Intervención contrapublicitaria urbana sobre el eslogan "Tanto por sentir"

En cuanto al uso formal de *representación de la violencia* (propio de los realismos sociales) o de *representaciones violentas* (de las vanguardias estéticas) no parecen ya eficaces tampoco por sí mismos en el actual contexto, puesto que han sucumbido al replanteamiento moderno del poder en términos de «dinero» y de la existencia en los de «presencia en el mercado». El nuevo modelo de dominio social aprovecha esa dinámica de agitación psíquica y ese culto del gusto irracional para sus propios intereses de presencia y difusión: cuando estos intereses están muy centralizados, la negra bestia del siglo sonríe y alza la fusta (espectáculo); si, por el contrario, están algo más difundidos, será el mercado el que se encargue de canalizar esa energía en modelos recurrentes de fruición estética que se agotan en sí mismos. Estos procesos afectan a cada una de las imágenes generadas en los márgenes del sistema como ruido propio o interferencia, y podrían señalarse mediante un estudio comparativo de *tipos diferenciales* y *contratipos institucionales* (p. e., el tránsito del fanzine musical independiente que genera cauces de expresión alternativos al fanzine necesariamente musical que rastrea los cauces de lo dado como alternativo).

La revista *Amano* quiere constituirse en soporte de dichos modelos de intervención, y su concepto puede definirse como un intento de sublimar la violencia psíquica (a su vez sublimación y disolución de aquella energía física, distribución táctica de miedo y frustración) que soporta el cuerpo individual ante los modelos mercantiles de distribución de signos y significados, esto es, la cantidad de mierda que tiene que tragar el habitante de la sociedad de consumo.

Texto: Luis Navarro
Amano # 1, noviembre 1994.



Acción postal *Papel de Occidente*, consistente en una serie de cartulinas A4 dobladas por la mitad para su envío sin remite a diferentes direcciones, conteniendo en su interior fotografías de periódicos recicladas y desviadas de los conflictos vigentes en Yugoslavia y Palestina

> [...] Precisamente porque el horizonte es la recuperación de TODO el sistema comunicativo, lo que se propugna desde Preiswert son fórmulas mínimas, fáciles, baratas, de intervención que posibiliten el contagio a toda la sociedad de una actividad de reapropiación de los canales y de los lenguajes. La imagen fotocopiada, el texto aplantillado, la sutil –menos medios, mayores resultados– distorsión de la valla publicitaria, la recalificación, en fin, de cualquier canal de comunicación, género artístico u objeto de uso o de consumo, son así, hoy por hoy, el ámbito de la actividad Preiswert. Pepi Osborne Camarasa: «Preiswert Arbeitskollegen», en la revista *Aullido # 2*, otoño 1995.

Preiswert fue el héroe de los orígenes, el *meme* que infectó mikuerpo e inspiró la diseminación de industrias. Nos interesaba su objetivo humorísticamente desmesurado de reapropiar para la colectividad la totalidad de los canales y los lenguajes antes de disolver la actividad Preiswert en la acción de las masas; su énfasis en la acción anónima y colectiva, que rehuía «el trazo, el rastro, la firma aurática»; la economía de medios con que trabajaban «haciendo de necesidad virtud», procurando la máxima comunicación para el mayor número de personas con la mínima concentración de medios y de esfuerzo; su uso con este fin de la estrategia situacionista del desvío, el reciclaje de mensajes previos en un nuevo contexto; y nos interesaba su concepción de la acción paradigmática, «contagiosa», «la idea de ejemplificar con qué poco se pueden reocupar los espacios que le han sido usurpados a la comunidad por los medios de comunicación».

Otro de los referentes de aquellos años en Madrid era la actividad subterránea del Grupo Surrealista, con quienes iniciamos un vivo debate y una colaboración estrecha, y su concepción de la acción callejera.

> En efecto llevamos a cabo una serie de acciones que nosotros consideramos de naturaleza poética y con vocación política o subversiva, pero no se trata de accionismo estético, sino de acción subversiva y, por emplear un término vuestro, vírica, es decir, nosotros pretendemos que estas acciones sean anónimas, no las firmamos, ni siquiera con el nombre del grupo, por una razón muy sencilla: para evitar que sean inmediatamente manipuladas y consensuadas o llevadas a un terreno puramente artístico. Ya sabemos que cualquier acción que se haga en la calle y lleve una firma queda totalmente invalidada por su traslado a la galería, y si no ahí tenemos a los grafiteros. Lo que nosotros pretendemos es conciliar lo que es una forma de placer mental desarrollado en la vida cotidiana, una diversión propia y no estandarizada ni dirigida con la capacidad de convulsionar, por lo menos en un plano instantáneo, un comportamiento del público que va por la calle. [Grupo Surrealista de Madrid entrevistado por industrias mikuerpo, «Genealogía de la prensa marginal española», en *Amano # 7*, junio 1997].

La noche del 21...
(Acción colectiva)

La noche del 21-V-1997 algunos miembros del Grupo Surrealista de Madrid, acompañados por sus amigos de Industrias Mikuerpo, llevaron a cabo una acción poética de contenido político consistente en la impresión, mediante plantillas y en las paredes del barrio de Malasaña (Madrid) de ciertas frases que bajo una apariencia lírica, humorística o desconcertante, eran susceptibles en mayor o menor grado de provocar un estado de agitación, euforia o exaltación en las personas que, distraídamente o no, las leyeran en la calle. La reflexión teórica que animaba esta acción y otras parecidas ya realizadas con anterioridad (ver «Los días en rojo», *Salamandra # 7*), es la consideración de la necesidad de sabotear el discurso de la economía que se exhibe impúdicamente negando cualquier otra voz que no sea la suya, o la que aparece dominada por su propia lógica, lo que a veces *desactiva* ya desde el principio algunas formas de protesta que se anclan en las fórmulas más tradicionales. En cambio, por medio de acciones como la aquí descrita, se intentaría «*desacreditar el monolitismo de la realidad manifiesta... se trata, pues, de provocar un punto de fuga en el espíritu del paseante y abrirle así una posibilidad de superación de todo su aparato afectivo...La sistematización de estas acciones supondría una seria amenaza al dominio que el principio de realidad ejerce sobre el principio de placer, causando una severa grieta en el edificio que lo sostiene y por la que el segundo insuflaría un aire nuevo a la liberación de lo sensible*». No hace falta insistir sobre su carácter festivo, incluso gratuito. Se entenderá entonces que la acción se desarrollara en una atmósfera de juego que se concretó en una deriva, no prevista en un principio, por el barrio de Malasaña.

En el marco de tal deriva, muy pronto se empezaron a elegir otros soportes distintos a las habituales paredes de las casas. Elección que estaría determinada, como no podía ser menos, tanto por una reflexión consciente sobre las posibilidades del lugar, como por las secretas solicitaciones que ellos mismos ejercían sobre nosotros y que nos revelaba la inspiración del momento. Así, los cajeros automáticos resultaron ser destinatarios obvios pero eficaces de la frase «El dinero no contiene energía». Unos sacos de arena de una casa en obras, amontonados como el germen de una barricada, reclamaban el lema de «Enseguida es muy tarde». «De la actualidad a la acción» encontró su lugar oracular en una ventana de cristal opaco blanquecino iluminada desde dentro.





Finalmente, otra serie de consideraciones se manifestaron, más tarde y a otro nivel. Una de las frases elegidas era la brechtiana «Queremos vivir siempre como cuando hay huracán»; pues bien, y como pudimos leer al día siguiente (menos Jesús Gª Rodríguez, que escuchó la noticia en el autobús que le devolvía a su casa), las secuelas de un terremoto de baja intensidad que tuvo su epicentro en la provincia de Lugo sacudieron el subsuelo de Madrid *a la misma hora* de nuestra acción y que, por tanto, esta sentencia se inscribía en las paredes de Madrid. Por otro lado, la calzada de la calle Espíritu Santo desde la Plaza de Juan Pujol hasta la Corredera Alta de San Pablo, fue intervenida disponiendo una sucesión de frases, como un reguero de pólvora, un cable de alta tensión... o una línea de fractura subterránea (además, se pensó en ese momento que hubiera sido una buena idea utilizar pintura fluorescente, lo que remite al fuego y a la lava; y por otro lado, el Espíritu Santo se asocia simbólicamente con las lenguas de *fuego*). Así mismo, Eugenio Castro pintó su frase «Un dolor de estómago que ríe por su boca» sobre

una trampilla de mantenimiento que daba a las conducciones subterráneas de la ciudad. Más aún, el momento concreto de las repercusiones del terremoto (sobre las doce de la noche) coincidió casi exactamente con la última pintada realizada, en las escaleras de la estación de Metro de Alonso Martínez, *bajo la superficie del suelo*.

No es nuestra intención extraer de esta coincidencia conclusiones arbitrarias o precipitadas. Menos aún adentrarnos en explicaciones de causa y efecto, o caer en la miseria de las interpretaciones trascendentalistas o religiosas. Solamente nos preguntamos por el valor liberador de estas experiencias. Por un lado, su dimensión intrínsecamente poética permite el acceso directo a la poesía más allá de sus disciplinas tradicionales (arte, literatura); por el otro, ¿serían capaces de restaurar los lazos rotos entre el mundo interior y el exterior, entre el estado de vigilia y el estado de sueño, entre la conciencia y el universo, entre el ser humano y la naturaleza? No es prudente dar una respuesta, en un sentido o en otro. Pero nos arrogamos el derecho de *plantear la cuestión*.

Texto: José Manuel Rojo
Salamandra # 10, 1999.



El siguiente texto es una de las muchas colaboraciones con el Grupo Surrealista de Madrid. Fue concebido para cerrar el ciclo de conferencias sobre la deriva *Todavía no han ardido todas. La experiencia poética de la realidad como crítica del miserabilismo* a finales de 1997. La presentación se diseñó como una puesta en escena compleja que eliminase toda sensación de inmediación y de realización comunicativa. El punto de partida era la miseria, la mirada no podía ser condescendiente. El ponente se presentó con el uniforme de Industrias Mikuerpo para poner de manifiesto su desidentificación con el grupo anfitrión del evento: mono blanco con un virus estampado y la leyenda: «Industrias Mikuerpo: Deconstrucciones –Derribos– Desplazamientos». Los asistentes eran obsequiados a la entrada con una caja de cerillas. Al comenzar la charla, el conferenciante ponía sobre la mesa una lata de gasolina y comenzaba a leer sin ocultar su pánico escénico y fumando compulsivamente cerca de la lata. Sobre la pared se proyectaban imágenes recogidas de la calle al azar, aparentemente sin nada destacable, a un ritmo que impedía fijar la mirada. A mitad de la charla, el proyector quedaba detenido en una imagen abstracta de las lámparas fluorescentes del metro, mientras el conferenciante, aparentemente desquiciado, liaba un cigarrillo de hashish y lo prendía en público, disculpándose ostensiblemente por aquella situación y sugiriendo que lo verdaderamente importante del encuentro sucedería después, durante el debate y las circunstancias a que pudiese dar lugar. Se trataba de producir una atmósfera de tensión que, al tiempo que captaba el interés del público por lo que allí sucedía o podía suceder, distraía su atención hacia detalles insustanciales o hechos que desviaban el sentido de lo expuesto. Durante el debate, se hizo referencia constante a la relación entre lenguaje y acción, a la eficacia de la acción simbólica. Se aludía a la falta de sentido de los discursos que, como el del arte, se agotan en sí mismos sin dar lugar a ningún tipo de consecuencia, comparándolos con un arma descargada. En algún momento alguien hizo referencia a la lata de gasolina, que permanecía en la mesa ajena a lo que allí sucedía, queriendo descifrar su sentido. ¿Era una performance retórica o una invitación directa a hacer algo con lo que allí se había dicho? El conferenciante destapó entonces la lata e hizo ademán de verterla sobre la mesa. Efectivamente, estaba vacía.

La percepción del entorno como obra de arte revolucionaria

Pero no sin una redefinición previa de lo, que para nosotros es, hoy, una obra de arte; ni sin una dislocación de los patrones perceptivos que el espectáculo ya no necesita imponer desde fuera. Ni, por supuesto, sin un nuevo concepto de revolución adecuado a los nuevos tiempos y madurado en las frustraciones del pasado. Es decir: no sin un redescubrimiento del sentimiento poético fuera de la Poesía.

Un breve e inoportuno comentario acerca del título (ya que es él quien escribe[1] su constitución dual, como el brazo derecho y el izquierdo combinando sus diferencias en un mismo gesto, *como* los dos ojos del esquizofrénico enfrentado al fin de un milenio, *como* las componentes material y utópica de los discursos. Ese «como» en el que convergen, puedo asegurar que por caminos separados, la mayoría de las charlas programadas en este ciclo, es tanto la afirmación de una posibilidad y una relación inédita *como* la fundación de todas las falsedades en una identificación acrítica (aquélla en que sucumben quienes, por ejemplo, se identifican con los políticos del sistema hasta el punto de aceptar la crítica de su gestión dentro de los marcos que el sistema impone para ello). No hay que perder de vista el hecho de que el manejo lingüístico de ambos términos separados, así como la pretensión de reunirlos amigablemente, son ya resultados de una separación inscrita en las condiciones, no sólo materiales, bajo las que nos comunicamos esta noche, y que por tanto las cosas no son ni de lejos,

---

1 Un apunte fuera de lugar acerca de una escritura utópica: proceder por derivación, o mejor por «deriva», después de ver cristalizar el título como algo que se explica a sí mismo, que fluye de la propia cultura o mezcla sus componentes abriendo la posibilidad de otros cauces.

tampoco allí donde el lenguaje nos libera de la realidad, *como nos gustaría que fuesen.* En la escritura utópica, como en la ideológica, las contradicciones no aparecen resueltas, sino simplemente conjuradas.

*

La obra de arte se presenta a sí misma en la modernidad como signo privilegiado de esa escritura utópica, en cuanto producto de la «imaginación creadora», y el arte en general como opuesto a los discursos de reproducción como los de las ciencias o el del derecho. Por el cauce de su deriva histórica fluye la savia del proyecto ilustrado de progreso que le dio autonomía, quizá para suplir el vacío metafísico de legitimación que comportaba la desacralización del mundo. Frente al orden estable y las esencias intransferibles del viejo régimen, se celebraría en la modernidad la ruptura fundacional con la sucesión de lo idéntico que transfiere el poder a la burguesía en el lugar de lo sagrado, es decir, se celebraría la Revolución en la ideología de lo nuevo, no en cuanto momento de discontinuidad y violencia estructural, ni tampoco bajo la forma de un cuestionamiento permanente de los fundamentos, sino como representación excelente capaz de suscitar todas las identificaciones, apropiación y monopolio de la dialéctica al servicio de la clase social y el orden político dominantes. Estamos todavía embarcados, después de algunos post- y algunos neo- en esta aventura cada vez menos razonable del Progreso, cuyo decurso iba a ser precisamente el que marcase la Razón, y cuyo motor utópico sería aquella ambición estética de alcanzar un *estado de felicidad en que cabeza y corazón se conciliaran en una paz sublime e inalterable* (Schiller). Ambición digna de elogio, si no hubiese detrás un concepto orgánico de sociedad «natural», ya que comportaría la abolición de las clases. No parecemos lejos de alcanzar, en todo caso, esa ataraxia que nos promete el poeta, aunque por «otros» «medios» (no es un corazón inteligente lo que hay detrás de esos ojos brillantes, sino la abolición final de todo rastro de inteligencia y de pasión).

Hay toda una tradición de rechazo que llega hasta a dar un determinado carácter al arte de nuestro siglo, que alcanza un cierto tipo de autoconciencia con las vanguardias estéticas, pero cuyas raíces hay que explorar en aquella mitología de lo nuevo que la modernidad opuso al mito tradicional sin dirimir su estructura. El fragor tecnológico que sirve de fondo y contexto a la nueva formulación que los futuristas hacen de viejas querellas es la realización de la promesa que las suscitaba. Y, en general, la idea de un choque frontal con la cultura tiene su genealogía en un motivo recurrente

del arte burgués desde que éste empezó a ofertar novedades: la disputa entre antiguos y modernos, románticos contra la norma y, análogamente, tal y como se contempla desde el punto de vista del artista, las batallas del genio creador contra la crítica. La imagen fundacional en la que el mundo burgués se reconoce, cuya epifanía celebra la obra de arte, es la de una rebelión que hace saltar la historia, cuyo prestigio hay que renovar constantemente para que siga legitimando lo establecido a partir de ella.

El error clásico de los movimientos utópicos que atraviesan nuestro siglo desde el futurismo ha sido esta formulación de un espíritu transgresivo enfrentado a toda su herencia, pretencioso de saltar por encima de ella o cuando menos consciente de ocupar un espacio más allá de la barricada. Desde que la definición del Otro es, ante todo, la demarcación temerosa del Yo. Y desde que tal espacio, definido pocas veces más que como la negación del espacio del «acuerdo» (en su enunciado más radical, contracultura) se constituye en sujeto colectivo, como si al manejar signos, al pedirlos prestados, al subvertirlos y volverlos contra sí mismos, al agitar consignas, denunciar contradicciones, analizar tácticas, y actuar según una estrategia definida y reconocible, no estuviesen construyendo algo que propiamente deberíamos llamar «una cultura», en el sentido precisamente de lo que se rechazaba, y como si esa «cultura alternativa» no fuese permeable, no estuviese efectivamente contaminada, tal vez sencillamente encallada, en la determinación de sus fantasmas. Como si en muchas de sus expresiones no estuviese siendo objetivamente manipulada, injertada por manos expertas, utilizada por el sistema para el desarrollo de su propia dinámica.

La obra de arte, sacrificada al altar mediático allí donde se cruzan el mercado y la servidumbre ideológica, no sólo ha perdido cualquier sentido objetivamente revolucionario, sino que ha desarrollado la doble alienación del fetichismo de la mercancía y de la trascendencia del modelo. Dentro de un contexto social donde todo, hasta el hombre, hasta el tiempo, está mercantilizado, se reserva para el arte un tipo específico de mercado donde no prima la burda ley de la oferta y la demanda, sino la disponibilidad y el asentimiento. El dinero que fluye hacia el arte no es dinero en disputa, sino claramente remanente; hablar aquí de «necesidad espiritual» sería cínico, e hipócrita, por lúcido que pueda parecer hablar en otro sitio de «necesidad creada» mientras vemos carecer de medios de vida materiales a más de medio planeta. La que aquí se pone en juego es una extraña e inexplorada suerte de *dinero de saldo* con exenciones fiscales y dudosa procedencia que ante todo proclama obscenamente la plusvalía delirante

que puede generar el sufrimiento humano. El dinero, pacato a la hora de comprender argumentos, insensible a los vuelos de la poesía y enemigo tradicional de la moral, transige sin embargo ante el arte como ante una musa arrebatadora y escribe largas series de ceros batiendo *records* anuales en las subastas, demostrando así que puede si quiere comprar el aura siempre y cuando le cueste cada vez más cara, siempre y cuando sea *revolución cristalizada* efectivamente lo que se le ofrece. Ese trasfondo puede pasar desapercibido al consumidor burgués y su perspectiva de individuo, pero la organización espectacular de la sociedad capitalista no ignora que lo que se canaliza a través de la institución artística es el poder del pueblo. Que no es *aura* lo que vende el artista, sino *revolución*.[2]

Hemos de buscar un nuevo referente para el concepto obra de arte, dentro de esta escritura a dos manos que *parece* que estamos proponiendo, si queremos que la carga de redención, que se le supone en cuanto revolución en la forma, se canalice desde la ideología hacia propuestas utópicas, y si queremos que el arte, la actividad donde se realiza el individuo como creador y abierto tanto contra el cierre teórico y científico como contra todo intento de dominación política, escape a sus condicionantes burocráticos y sea un bien accesible.

Parecería que podría bastar con negar toda legitimidad al arte institucional y desarrollar una actividad paralela fuera de los marcos en los que se pretende ritualizar una experiencia irreductible, plegarse a la vieja formulación de sacar el arte del museo y buscar en la calle la iluminación estética en estado puro. Pero si en el fondo de nuestras pesadillas se

2 Se dirá que no todos los artistas gozan de ese asentimiento. Así es: aunque el artista institucionalizado goza de muy pocas libertades, la imagen formal del destino del artista que ofrece el proyecto moderno, realización plena de esa autonomía a cuya aspiración están condenados el resto de los hombres, es la única que merece ser habitada, lo que genera una inmensa bolsa de aspirantes que cumple una función análoga a la de las bolsas de parados del sistema capitalista. Los que lo hacemos gratis, además, contribuimos a la producción y a la reproducción de las condiciones que hacen posibles unas políticas institucionales que sin embargo no escuchan nuestras voces ni responden a nuestras necesidades y de los aparatos de una industria cultural que es hoy uno de los medios privilegiados de acumulación económica privada y de explotación y colonización de la vida cotidiana, con el agravante ideológico de que esta forma de trabajo gratuito sostiene un concepto mistificado de arte como actividad mistificada y secundaria, que a cambio legitima, paradójicamente, la reducción y el control de las políticas culturales, dando por hecho nuestro rol subalterno y pasivo en las mismas», Marcelo Expósito y Carmen Navarrete: *La libertad (y los derechos) (también en arte) no es algo dado, sino una conquista, y colectiva*, exposición «Igualdad es diferencias», Valencia, 1997.

ubican los sótanos del castillo, en la intemperie aúllan los lobos. La búsqueda de la experiencia estética fuera de los espacios programados para el ejercicio estéril y replicante de la misma no es menos agónica, y puede resultar frustrante para quien está acostumbrado a recibirla en dosis municipales a través de espacios consagrados a ese fin. Mientras en los jardines de la reserva todo ha sido dispuesto para el goce despreocupado de la belleza y se despliega el empeño de media humanidad por señalarle caminos a la otra media, en los entornos por los que discurre nuestra existencia todo parece obedecer a un siniestro plan para establecer lo contrario, y está todo por hacer. La expropiación de la naturaleza derivada de la industrialización (perturbación del flujo ecológico, concentración sedentaria de la población en áreas densas, reducción de la espontaneidad animal y humana a patrones mensurables de reproducción) no se ha visto culminada sin la construcción de un entorno urbano adecuado a criterios de producción y no de vida buena. Las calles, donde tradicionalmente habita y se expresa el pueblo, ya no son espacios de encuentro, sino lugares para una transición forzada y desatenta, consagrados a la circulación automovilística (expropiación material y tangible)[3] y a la exhibición impúdica de los iconos del enemigo (expropiación del espacio simbólico de la ciudad con la función declarada de seducir comercialmente y con el programa subrepticio de colonizar la conciencia y domesticar los deseos. Así el cine se sale de las pantallas y despliega una mitología efímera y desmemoriada en los pasadizos del metro).

Paralelamente, como negación de ese mundo vivido en la precariedad y en la decepción, se nos ofrece un nuevo tipo de goce estético a través de la tecnología que ha terminado por invadir y organizar molecularmente nuestra existencia y globalmente la realidad alrededor suyo. La industria del entretenimiento realiza, otra vez de modo cínico y banalizado, y adeudando para ello tácticas que figuran en el haber de las vanguardias, buena

3 «Dejando la calle a la clase más alienada se asegura que sólo la alienación profunda pueda ocurrir allí. No sólo la policía, sino los criminales, adictos, y también los sin techo son utilizados como desorganizadores del espacio público. La apariencia actual de la clase inferior, en conjunción con el espectáculo de los medios, ha permitido que las fuerzas del orden construyan la percepción histérica de que las calles son inseguras, insalubres, e inútiles. La promesa de seguridad y familiaridad atrae hordas de confiados a los espacios públicos privatizados como los centros comerciales». Critical Art Ensemble: *Electronic Disturbance*, New York, Autonomedia, 1994. La traducción es nuestra).

parte de las promesas que éstas se hacían:[4] el acceso libre a un ámbito de acontecimientos lúdico e imprevisible, la liberación de los deseos inconscientes (siquiera sea en un sucedáneo proyectivo), el feed-back inmediato (los resultados de audiencia condicionan a veces al minuto los contenidos de los programas), la vivencia de un tiempo a-histórico y un espacio u-tópico, y, sobre todo, la ilusión de participación que derriba las fronteras entre espectáculo y público expectante.

Este cumplimiento irónico de los objetivos de ciertas vanguardias en cuya estela quisiera ubicar mi proyecto ha sido reconsiderado por su más brillante teorizador como una extensión del espectáculo más allá de sus límites hasta invadir toda la existencia como «espectáculo integrado», cuyo sentido final «es que se ha incorporado a la realidad a la vez que hablaba de ella; y que la reconstruye como la habla. [...] El espectáculo se ha mezclado con la realidad irradiándola».[5] A partir de ahí, la determinación de los fines y de los medios del espectáculo puede abandonarse en manos de los espectadores que han crecido *sometidos a sus leyes* y han asimilado los tópicos mediáticos como una tercera o cuarta naturaleza, sin que esta intervención tenga otro efecto que el de una vuelta de tuerca en el programa de la falsificación.[6] Los análisis de audiencias se integran ahora como contenidos del espectáculo. El círculo del espectáculo se cierra en la contemplación fascinada de sí mismo. La participación inaugura una nueva vía para la explotación y la alienación en la sociedad industrial tardía.

Reconducir la experiencia estética fuera de los marcos de lo ideológico se ha convertido, pues, en una tarea compleja e ineludible. Compleja porque el capital puede activar dinamismos capaces de anular toda imagen de

---

4 Si en una publicación surrealista (Salamandra, 8/9: «Fogonazos») apuntaba las apropiaciones que la publicidad había llevado a cabo desde el surrealismo, podría ahora decir lo mismo de maniobras dadaístas e incluso situacionistas en una escuela de programas televisivos con gran éxito de audiencia, tales como los video-montajes de «Osados», los *detournements* sonoras de «Crónicas Marcianas», los cuestionarios llenos de dobleces de «Caiga quien caiga» o la creación descarada de situaciones en «Esta noche cruzamos el Mississippi». La confirmación de esta sospecha me vino aquella noche en que, en uno de sus arrebatos de transgresión contracultural, Pepe Navarro celebraba el día del libro... en papel de lija. De acuerdo con el programa situacionista de «liberación» de las ideas, los guionistas del Mississippi no citaban el *Mémories* de Debord.

5 Guy Debord: *Comentarios a la sociedad del espectáculo*. Barcelona, Anagrama, 1990.

6 En el # 6 del fanzine *Amano* (1997) llevo a cabo una crítica del concepto de participación en el contexto de las nuevas tecnologías, y del uso ideológico del término «interactividad» en la propaganda informática.

redención en un reflejo subvertido, vacunado ya contra la utopía gracias a la promiscuidad de su discurso y los mitos de la revolución fundante y de lo nuevo. Ineludible porque la vivencia estética de la realidad es la condición de la dignidad y la libertad humanas, y ningún movimiento revolucionario debería cesar en su acción hasta su conquista efectiva, pero además porque aún en su ausencia, y por lo tanto en la necesidad de su «ideación», es el único contexto en el que podría desarrollarse una síntesis que pusiera fin a las diferencias de clase y de culturas. Y aún finalmente se nos habría vuelto ineludible hoy para recuperar la corporeidad y poder así materializar la sobreabundancia de placer que es capaz de imaginar la sociedad de consumo. Las llamadas «utopías virtuales» son ideologías inconfundibles, pues lo que diferencia unas de otras es precisamente esa condición virtual que empieza en el lenguaje y se enquista en la teoría.

La calle debe ser reocupada y «redireccionada» en su función. «Hay que pasar de la circulación como suplemento de trabajo a la circulación como placer».[7] Sin duda. Pero la deriva urbana discurre por un mundo extrañado, y todos sus puntos de fuga han sido dispuestos de tal forma que conducen invariablemente a unos grandes almacenes. La ciudad moderna es un espacio lleno de oportunidades para un derivante que quiere ejercer la poesía, pero nuevamente habrá de preguntarse: ¿qué poesía? Allí está también la historia, la retórica del sistema, el «arte realizado»... ¿y quién escribe en la calle? La lógica mercantil acepta que la acción del azar es naturalmente conservadora y tiende, en un nuevo marco, a reducir todo a la alternancia de un número limitado de variantes y al hábito, por lo que la deriva, en su unidad, comprende a la vez ese dejarse llevar y su contradicción necesaria: la dominación de las variables psicogeográficas por el conocimiento y el cálculo de sus posibilidades.[8] Aunque resulta chocante esta disposición debordiana a convertir el uso de la libertad en una práctica teorizable, esta afirmación perfila ya como de pasada la difusión científica de caos, practicada hoy por ciertas derivaciones europeas de la vanguardia situacionista, y ha de ser radicalizada en su aplicación a los nuevos entornos que impone la sociedad mediatizada.

7 Guy Debord, «Posiciones situacionistas sobre la circulación», en *La creación abierta y sus enemigos*, Madrid, La Piqueta, 1977.

8 Guy Debord, «Teoría de la deriva», en *ibidem*. Hoy estos textos pueden encontrarse en el volumen 1 de *Internacional Situacionista*, Madrid, Literatura Gris, 1999. Hay reedición de Traficantes de sueños, 2004.

En el mundo del espectáculo integrado en sí mismo, donde la sobreabundancia de imágenes es el fundamento de la ideología, desde que la imaginación ocupa un ministerio adjunto en el poder y rige sin competencia en el mercado,[9] existe una derivación lúcida del gesto artístico que desvía su potencial estético hacia el goce vital e improductivo. Su lugar no está en el espectáculo, porque es su negación: la explotación del espectáculo por parte del espectador, el ejercicio de la apropiación perceptiva como respuesta a la alienación productiva. Si en la «obra abierta» que teorizaba Eco el receptor era una pieza clave de la obra sin cuya participación no podía ésta desplegar su sentido, para el artista de la recepción no hay más belleza que la que pueden fundar sus sentidos.

La invasión de la vida por el simulacro supone el desplazamiento del eje de la experiencia estética desde el productor al receptor, la zona donde se despliega el sentido. Si esto es así en el caso de los medios de comunicación de masas, en el marco de un proyecto de emancipación cobra especial relevancia, al abrir una vía de superación del contexto económico en que el signo despliega su energía, posibilitando por tanto una transgresión radical de las pautas de percepción, y no aquellas otras transgresiones rituales que se producen en el plano formal o en aquel otro más ingenuo de los «contenidos». Realmente la deriva debe ser un transcurso diferente del tiempo: del tiempo y del lenguaje, que lo funda. El artista de la recepción no produce lo mismo a partir de lo otro (capital por trabajo), sino que trabaja a partir del capital de imágenes concebidas para su alienación y construye su propia experiencia. Se aparta de lo valioso pues no busca comprar nada: se alimenta de restos y ruinas a los que sabe siempre dar un nuevo sentido, o ninguno en absoluto. Lejos de disolver su libido en la promesa de novedad, vampiriza los iconos del mercado y construye su propio deseo. Su actividad no es interesadamente crítica y en ello cobra su fuerza, pues destruye toda intencionalidad en una carcajada obscena ante la que el «misterio oculto» de las palabras y su seducción invisible quedan en evidencia. Un buen modelo para iniciarse en esta figura del «espectador artista» es el «flâneur» benjaminiano, en cuanto perceptor heurístico y disfuncional

---

9 Afirmación polémica desde una aceptación purista de lo que la imaginación es y representa, pero la idea que subyace es que hasta el propio concepto de imaginación ha sido detornado y corrompido en la llamada por Debord *sociedad del espectáculo integrado* en *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Barcelona, Anagrama, 1990. El slogan «Todo lo que puedas imaginar» como invitación de una cadena de televisión digital.

de los mecanismos que rigen la vida en la ciudad moderna,[10] pero nuestro espía moderno deriva por una noche sin luna, ya no se enfrenta a un signo que hereda las últimas trazas de encantamiento simbólico, sino a la pura marca o el tatuaje, que no son heridas de nacimiento, ni aspira a otra iluminación que a la iluminación eléctrica. Esta negación de toda trascendencia, tanto al signo como a esos otros signos de más amplio alcance que son el medio y el contexto, es la que fundamenta la práctica indiscriminada e irreverente del «desvío» o adecuación a los propios intereses de todo tipo de mensajes preexistentes. El espectador-artista se niega a participar, extrae fascinación y no devuelve respeto, pues no es iluminado ni por Dios ni por los hombres: sólo percibe *fogonazos* en la noche cerrada de estos tiempos, fuegos de artificio para una fiesta de disfraces en cuyo resplandor efímero encuentra su sombra y, amparándose en la impunidad de la noche y de las máscaras, elimina a un policía que nadie va a echar de menos con un gesto experto.

Cabe decir de este ámbito lo que de la movilización popular en el momento presente, según muchos han comprendido: que ha llegado el momento de desconfiar sistemáticamente de las palabras, lo que no implica atenerse a los hechos, sino lanzarse a la acción. Llenar el mundo de fenómenos fundantes sin permitir que ninguno de ellos cristalice como chiste malo en la vanidad de una escenificación ritualizada, en ese *como si* tuviéramos conciencia que es la falsa conciencia de «arte» «político» y de la propia política de «representantes». Ni implica tampoco, por cierto, un olvido de la «cultura» en cuanto espacio maldito donde se dan todas las represiones y las condiciones para la represión. Por el contrario, supone un liberador «darse cuenta» que requiere un conocimiento profundo de la geografía del enemigo y del manejo desviado de sus poderosas armas. En la sociedad de lo espectacular integrado hay una guerra por hacer en el campo de los signos. Existe, además, un arsenal crítico y movilizador en la propia cultura que debe ser activado, no para determinar nuestro comportamiento con ideales caducos ni para asumir la pesadumbre de las doctrinas, sino para «armar al pueblo» en la gran lucha de guerrillas que se nos avecina.

Texto: Luis Navarro

Todavía no han ardido todas. La experiencia poética de la realidad como crítica del miserabilismo (Madrid, Traficantes de Sueños/ La Torre Magnética, 1998)

10 «En los tiempos del terror, cuando cada quisque tenía algo de conspirador, cualquiera llegaba a estar en situación de jugar a detective. Para lo cual proporciona el vagabundeo la mejor de las expectativas», Walter Benjamin, *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, Taurus, 1991, p. 55.



Mikuerpo: Cultura muerta (1996)

> [...] poemas garabateados en los lavabos del juzgado, pequeños fetiches abandonados en parques y restaurantes, arte en fotocopias bajo el limpiaparabrisas de los coches aparcados, Consignas en Grandes Caracteres pegadas por las paredes de los patios de recreo, cartas anónimas enviadas a destinatarios conocidos o al azar (fraude postal), retransmisiones piratas de radio, cemento fresco, Hakim Bey: «Terrorismo poético y sabotaje del arte», en *Acción directa sobre el arte y la cultura*, radikales livres, 1997.

Desde los primeros números de Amano, se prestó una especial atención a la realización, documentación y difusión de lo que se dio en llamar «atentados estéticos», como uno de los «modos de acción» preferentes. El atentado estético es una forma de irrumpir en el espacio público con mensajes que promueven la agitación, el descreimiento, la violencia psíquica. «Todo intento crítico de interacción con la red de significados puede interpretarse como un atentado estético contra los hilos institucionales que legitima y legitiman ese lenguaje». El # 1 de *Amano* incluía ya una acción de degollamiento simbólico de un Toro de Osborne situado junto a la carretera de Andalucía a la altura de El Pedernoso y el encadenamiento contrapublicitario de una modelo a un pene en diversos carteles de la línea 2 del Metro de Madrid, junto a otras acciones contrapublicitarias realizadas por ellos mismos o por otros, y abría una suerte de boletín en la revista para la reivindicación y la promoción de tales acciones.

Una de las formas de intervención sobre el espacio público a las que se prestó atención preferente en sus diversas manifestaciones, tanto desde el análisis teórico como desde la práctica, era el grafiti, al que había que rescatar del universo narcisista del pop y de las borracheras sabatinas para dotarlo de nuevo de sentido político y poético. Las pintadas marca mikuerpo se realizaban con plantilla según el modelo lanzado por Preiswert, procurando dejar chorreras para incorporar a la desidentificación un aire inquietante, urgente y gótico. En ocasiones eran un eslogan con varios niveles de lectura («De la actualidad a la acción»), una constatación siniestra que nos deja flotando en el vacío de la realidad social («El dinero no contiene energía») o una descomposición de mensajes reconocibles que abría interpretaciones inquietantes («No más de sal ojos»). Otras veces sirvieron simplemente para lanzar consignas de acción («2000-1 Huelga de Arte»).



Nunca escribas en callejones sin salida

El movimiento del «grafiti», en sus manifestaciones contemporáneas, se originó en Nueva York a principios de los 70, de la mano de los sectores económicamente marginados, como los colectivos de inmigrantes negros y latinos. A través de la extensa red suburbana de transporte se difundió al resto de la ciudad como una amenaza, y de allí, por canales analógicos, al mundo entero. En Madrid, el movimiento irradió desde los barrios de la periferia sureña y muy pronto estableció su cuartel general en Azca, en un barrio económicamente privilegiado y producto por excelencia de la planificación moderna del espacio en esta ciudad y de sus lóbregos resultados.

El grafiti, debido fundamentalmente a la imposibilidad de su comercialización y a las fuerzas pulsionales no racionalizadas que lo alientan, esconde en sus procedimientos de acción un enorme potencial de intervención expresiva utilizable para la desestabilización y la transformación de la sociedad. Como escritura, se trata de un modelo de intervención directamente implicado en la acción. Como pintura, deconstruye y parodia los principios estéticos del buen gusto que rigen en los museos, llevando a su límite extremo los planteamientos de las vanguardias.

Más o menos tolerada, la pintada siempre ha sido susceptible de persecución, de donde se deriva uno de sus rasgos más importantes: la espontaneidad. La pintada surge del sujeto o grupo social marginales sin la mediatización de presupuestos ni censuras externas.

La recepción social de este fenómeno ha venido siendo de un rechazo ciego. Y es ciego porque no sabe a qué se enfrenta. La utilización de un lenguaje cargado de connotaciones violentas, la ausencia de referentes conceptuales en sus mensajes reducidos a la mínima expresión de una marca personal y el funcionamiento clandestino de sus agentes crean en el burgués una suerte de temor ante lo incierto, lo extraño, lo peligroso e invisible, que no tiene nombre ni lugar, pero que de alguna manera reconoce como generado de sí mismo. La violencia gratuita, el vacío de valores, el escándalo como único estímulo a la expresión antes que el sentido mismo de su protesta se exponen en las paredes ante la omnipresente «clase media» como un espejo de su propio vacío. Esa plaga subterránea que se extiende en forma de otro, extraño, extranjero, ya no es tal realmente, sino un tumor propio, una enfermedad generada por el propio sistema (la temática del «virus», con connotaciones tanto informáticas como orgánicas, ha sido recuperada por algunos grafiteros).

Es ese mismo aspecto de internalidad lo que la hace indigerible para el propio sistema. Para ése no existe mejor crítico que el espejo, la imagen retornante de lo reprimido. El problema es que el espejo, por sí sólo, no puede cambiar una imagen. Este «silvestrismo urbano» no es un producto natural, sino un mutante propio de civilizaciones extensas y anónimas. Y por más que quiera sacudirse el conocimiento, no podría hacer lo propio con la represión que éste genera. Y aquí es donde hay que apuntar que el grafiti marginal relacionado con los nuevos movimientos juveniles y musicales se limita a reproducir en una escala simbólica todos los defectos del sistema que los genera. Me limitaré a señalar tres:

1. *Búsqueda de la preeminencia narcisista del propio estilo*. La evolución de la pintada clásica al grafiti revela un vaciamiento de significados parejo a lo que se ha dado en llamar «fin de las ideologías». Del concepto se pasa a la forma para definir la propia identidad, y mientras desaparece el sentido la forma se complejiza y decora con relieves, sombras y brillos multicolores en las llamadas *potas*.

2. *Competencia por el espacio*. El análisis del funcionamiento interno del colectivo de pintores de grafiti expresa otro reflejo social capitalista en la lucha por dominar el espacio e imponer repetidamente la propia marca sin ningún repunte creativo ni subversivo.

3. *La violencia* que expresan las pintadas es otro reflejo de la violencia social que respiran, inoculada por la televisión y la segregación social. La creación de enemigos imaginarios es una constante socialmente sostenida cuyo único fin estriba en mantener viva la violencia y que distrae acerca del verdadero mal que denuncian.

Los tres reflejos apuntados parece que hablan en favor de una inclinación a reproducir la sociedad en un plano simbólico, tal vez el de los espacios muertos de los muros, más que a una crítica efectiva de la misma, lo que tal vez pueda servir para canalizar frustraciones mediante actos rituales, pero no para cambiar una realidad degradada que ha terminado degradando al sujeto generacional. Parece que a la explosión de las vanguardias, producto de un exceso que parte del sujeto y se propone eliminar barreras establecidas, ha seguido una implosión sobre el sujeto en el grafiti y movimientos parejos; si entonces la presión significante partía desde el sujeto y se ejercía sobre la realidad, parece que ahora la presión de lo dado socialmente oprime al sujeto hasta provocar una implosión narcisista y vacía.

Existe aún un peligro mayor que amenaza al grafiti en cuanto, modelo de acción expresiva, y que estriba en el tratamiento teórico que se hace del grafiti como «arte». Muchos grafiteros se declaran «artistas» y no siempre con el conocimiento previo de lo que significa esa palabra en su contexto histórico. Al fin y al cabo *Muelle* no intentó engañar a nadie con esa identificación; trataba de convertir su firma en marca comercial y no aspiraba seriamente a introducirla en los museos (hoy algunas de sus obras han



sido convertidas en monumentos, como algunas obras de Duchamp cuyo sentido estaba en dejar de serlo. Se escriben libros y artículos de revista donde se indagan sus motivaciones antropológicas y estéticas. En EE.UU. los grafiteros se agrupan en asociaciones que, como la United Graffiti Artists de Hugo Martínez, pretenden conquistar las salas en equipo. Haring es crucificado en las asépticas paredes de *La Caixa* y se le identifica con el Cristo del sida. Almodóvar no acoge humildemente el grafiti emitido en la calle con un ojo en la retaguardia, sino que *realiza un encargo* para su última película y, de paso, inmortaliza al artista contando la anécdota. En cierto modo, el grafitero que aspira a su condición de artista resulta retrógrado respecto de aquel otro que no renuncia a identificarse, dentro de la jerga, como «criminal».

Texto: Luis Navarro
Amano #2, septiembre, 1995.

La incomprensible inmunidad del chirimbolo

Cuando estos fartificios cayeron sobre la ciudad como lluvia rancia, los expertos de **El Laboratorio** advirtieron que se trataba del soporte ideal para la emisión de miasmas grafiteras de todos los colores. Otros componentes del mobiliario urbano se contagiaron con rapidez de esta plaga o sarpullido siniestro capaz de adaptarse a todos los planos de ruptura del paisaje urbano. Ninguno de ellos poseía características tan adecuadas para ofrecerse como las víctimas propicias del crimen cultural por excelencia: solidez, visibilidad, imposición política, fealdad incluso. Los ya famosos chirimbolos eran peleles del poder, pantallas donde encajar buenas masas de frustración. Pero mientras en la prensa se los atacaba con dureza y los trazadores oficiales de signos andaban preocupados en defenestrar y lamentar la garrulada, los chirimbolos sobrevivían incólumes e inmaculados. Alguno de ellos fue testigo directo del atentado de Aznar y aún sigue allí para contarlo.



Desde el punto de vista del perceptor de estos mensajes no hay razones que expliquen semejante sacralización y fortuna. El grafiti invade las calles, especialmente en verano y en épocas de crisis sociopolítica, De hecho quedan hoy pocas superficies en Madrid que no exhiban su marca, pero El Laboratorio no pudo aportar ninguna prueba que confirmase su teoría. Semejante ridículo predictivo reclamaba una explicación convincente y El Laboratorio cree haberla hallado en lo que llama *las razones del emisor.* El grafitero posee un sentido del espacio, esto es pinta espacios con sentido. No amenaza a la pared, sino que a sus ojos la dignifica y la hace suya. La elección del punto donde trazará su marca sigue cánones efectivos o de política interna del grupo: identifica el paisaje donde creció o se divirtió, por feo que fuere o precisamente por ello; el lugar socialmente significativo y los puntos frecuentemente vigilados son un aspecto de prestigio. Esto es así no sólo para los grafitis «de marca» tipo *Muelle*), sino incluso para los que poseen significado ideológico. Desde este punto de vista, ¿qué afecto despertarán semejantes criaturas de otros tiempos aparecidas de extraños juegos de manos derechas de la noche a la mañana? ¿Qué prestigio aportarán en su abundancia y desmesura? Los chirimbolos que invaden Madrid no han sido reconocidos ni integrados, no forman aún parte de la ciudad y no son valorados como objetivo. Los grafiteros de toda laya y color les han hecho el vacío, y esta condena resulta más espectacular que los berrinches de cualquier columnista de *El País*.

Otro tipo de acción practicado de forma anónima o no por Mikuerpo consistía en envíos postales dirigidos contra personas e instituciones, en la línea practicada por colectivos como Stidna! o los Fills Putatius de Miró. En ocasiones se trataba únicamente de dejar constancia de una protesta o un insulto, pero en otras se utilizó como un dispositivo pretendidamente desvelador de las dinámicas selectivas del sistema, como en el caso de la sección «Cartas al Director», realizada con escritos rechazados por esta sección de la prensa diaria.

> Los textos enviados a esta sección deben haber sido rechazados en la sección de Cartas al Director de cualquier diario nacional, a pesar de cumplir los requisitos solicitados para su publicación. Con esta iniciativa, que pretende tener continuación en números sucesivos, se trata de poner en evidencia la doble moral de la prensa diaria «democrática» e «independiente», que se autoconciben como órganos de expresión de la sociedad civil, pero apenas reservan un espacio muy pequeño para atender las inquietudes de sus lectores. La sección de Cartas al Director no es sino una prolongación de las estrategias de contaminación ideológica en los mass-media, presentando como opinión pública lo que ha pasado un proceso de selección, abstracción y censura. [*Amano # 5*]

La siguiente carta se envió a los tres diarios nacionales de mayor tirada (ABC, El País *y* El Mundo) *antes de la retirada efectiva de Induráin. Tal y como estaba previsto, no apareció en ninguno.*

Gracias, Miguel

Incluso las mentes más claras y críticas del país, aquellas que se escandalizan por la omnipresencia del fútbol en nuestra vida y denuncian la dictadura social de los medios audiovisuales no dudan en exaltar, comprender, defender y venerar a Miguel Induráin. Tal consenso cultural tiene un nombre en antropología: *mito.* El mito hace referencia, en primer lugar, a una narración sobre seres divinos o héroes fundacionales (nacionales), pero también a estructuras consolidadas de pensamiento que funcionan como sustrato cultural que se da por supuesto sin necesidad de demostración racional. El mito es el conglomerado que aúna y sistematiza los elementos distintos de la cultura. Su acepción etimológica desvela también su aspecto pragmático, que es el que en la actualidad se ha consolidado, como »proyecto« o »maquinación«, es decir, artefacto del poder para canalizar las voluntades.

Miguel Induráin ha sido, en efecto, nuestro último héroe épico. Enamorados de su divina humildad hemos terminado creyendo que lo amamos por sí mismo, y no por los impulsos tribales que nosotros depositamos en él. Los deportistas son humanos, pero Induráin no lo fue durante un tiempo ni ha sabido volver a serlo; los deportistas luchan por romper sus propios límites, pero los dioses dejan sólo caer su autoridad. Los deportistas se escapan, baten records, rompen el fuera de juego, pero los dioses castigan al rebelde, hunden al osado y pitan penalti. Después, simplemente se mueren, porque nunca habían existido en sí mismos. Durante estos años la labor de Induráin se ha ubicado en las antípodas de ese gran deportista que es Tony Rominger, luchador, revivido cada vez que los fanáticos del «rey» lo daban por vencido, superviviente sin embargo al imperio de su verdugo, al que ha terminado enterrando. Porque Induráin nunca creó juego, nunca puso entusiasmo en la carrera: era (era) un pulsómetro. Después de Induráin, el ciclismo vuelve a ser divertido y apasionante.

Enchúfate a la red y crea la noticia. [*Amano* #1]

Cada número de *Amano* planteaba nuevas propuestas de acción. El sentido en el que iban evolucionando estas nuevas propuestas iba abriendo también nuevas fases en el desarrollo del proyecto. En un primer momento se intentó constituir una red autogestionaria de creación e intercambio simbólico sin fuertes directrices ideológicas. Se investigaron nuevos formatos de producción de signos rápidos y baratos (electrografía, pintadas, decollage) y se abrió un espacio para canalizar un flujo invertido de información con la intención de producir torrentes de ideas. Su dinámica era completamente abierta, se invitaba a todos a participar. Se programaban »intervenciones en el espacio« en locales alternativos de Madrid y otras ciudades que procuraban ser materializaciones de la revista. En realidad, la revista impresa era un mero soporte de lo que sucedía en este encuentro incongruente. Los creadores concurrían con sus propuestas. El modelo eran las redes de mail-art, sobre las que establecimos también un nodo muy activo, pero se intentaba también dar cuerpo a estas redes mediante los encuentros y la generación de vínculos afectivos. Suponíamos que de este caldo de cultivo, fertilizado por la ruptura de fronteras entre creador y receptor, entre obra y vida, podían surgir las nuevas propuestas.

La lista de creadores que aportaron «arte para la red» en estos primeros encuentros es interminable, ya que nadie acudía a ellos como mero espectador. Entre quienes conformaban el núcleo duro del proyecto era además frecuente el uso de seudónimos y la construcción de personajes virtuales. El mismo espacio reunía grupos de música, exposiciones, instalaciones, proyecciones de vídeo y performances vivas. Un programa de Tele-K definió el ambiente que se generaba allí como una especie de «Carmina Burana», y en cualquier caso creo que constituía un buen antecedente del *frikismo* contemporáneo (o una secuela descompuesta de la Movida). La parte plástica o expositiva giraba en torno a un irónico mercadillo de arte saturado de oferta. Los precios eran apenas simbólicos y la adquisición de alguna pieza daba lugar a un homenaje por todo lo alto hacia el improbable comprador.

> *ArteSaldo* es un modelo de intervención mercantil que ironiza con la situación de una oferta estética forzada a competir con las grandes superficies comerciales y los bazares chinos. Se trata de una experiencia cooperativa de

> artistas independientes que juegan a prescindir utópicamente de las figuras parásitas del mercado artístico y de los planteamientos hipócritas que lo sostienen. El catálogo se expone y abre su mercadillo de arte tirado exclusivamente a través de las intervenciones físicas fugaces en espacios marcados llevadas a cabo por industrias mikuerpo. [*Amano # 1*]

En la órbita de mikuerpo, y como resultado de los vínculos generados en los encuentros, surgió también un equipo de producción audiovisual (Extraños Con Linternas), que se encargó de documentar las intervenciones y rodó dos cortometrajes de escasa «proyección»: *Kabezakapada* y *Eva Tornado*.

Es preciso destacar, dentro de esta iniciativa, la intensa actividad del polifacético artista y activista gay César Otero (a.k.a. Loly y Blank@ Pork@), animador fundamental del proyecto en aquellos primeros años, quien no sólo aportó al catálogo numerosos objetos irónicos, transgresores, en ocasiones obscenos, sino que asumió la tarea de incluir obra original en cada ejemplar de la revista y de animar los encuentros. Para el # 2 elaboró 200 bolsitas herméticas de recortes de papel recogido en las papeleras de las fotocopiadoras y las incorporó a cada uno de los ejemplares bajo el título *No Sirve*. Cada ejemplar del # 4 incluía una tarjeta elaborada por Otero a partir de restos de carteles «decolageados» por el tiempo o la intervención de agentes anónimos.

El acto decolagista desenvuelve la memoria reciente y la entrega al acto perceptivo bajo la forma de una violenta sincronía. Oponiéndose a la vivencia convencional de la moda desvela que el tiempo es siempre la misma cosa y el cambio una superposición de máscaras. El decolagista es el desenmascarador por excelencia, de ahí que apenas tenga nombre o voluntad de creación. Nadie sabe quién es; nadie lo ha visto. El gesto de César Otero inserta un nuevo nivel en esta manifestación de arte urbano y suburbano: rastrea sus huellas y las congela en mónadas de tamaño uniforme equivalentes a un «momento sensorial», de manera que cristaliza en «conceptos» abstractos, de referente no establecido, lo llamado a transmitirse azarosamente a las subconsciencias antes de proseguir su continua metamorfosis. Es por ello que, en cuanto acto artístico, no se limita tan sólo a expresar una vivencia estética momentánea, sino que invita a reflexionar sobre los mecanismos a través de los cuales ha llegado a producirse. [*Amano # 5*, febrero 1997]



Decolage de la imagen publicitaria

Un título apropiado para este escrito sería el de *Muerte del cartel publicitario.* La palabra *muerte* debe ir subrayada por varias razones. Por una razón tautológica: muerte del discurso de la muerte, del discurso por antonomasia, el discurso mediático. Por una razón histórica: la impotencia de los hombres reproductores para entrar en contacto con una realidad silenciosa y significativa. Por una razón existencial: el sinsentido de un tiempo en que nada adhiere firmemente a la vida, hecho común y desmesurado. Por una razón práctica: la serie de respuestas tanáticas del decolagista que adultera, desvirtúa o desactiva la dominación de un discurso esterilizante mediante actos de lucidez poética. Actos que introducen con energía dionisíaca un principio de finitud trágica y un sentido de temporalidad paradójico en los manifiestos publicitarios que polarizan el espacio público. En el momento actual toda forma comprensible de realidad está reducida a imagen, y toda imagen es una forma publicitaria, hace público un sistema de ideas, despliega visiones fascinantes en el aire, como un objeto de culto prototípico. Aunque en las páginas siguientes trataré exclusivamente de la naturaleza de la imagen intervenida, no está de más señalar la necesidad de revisar los criterios que imperan en el mundo del arte y que establecen la frontera entre obras museables y obras deleznables.

La intervención

El denominador común del conjunto de imágenes que aquí nos concierne se encuentra precisamente en el principio de intervención. En general, la intervención es una manipulación tergiversadora que implica dos hechos.

La apropiación de una obra existente, o lo que es más habitual, una reproducción de la misma, (en ambos casos un *ready-made*) para trazar sobre ella nuevos signos con ánimo de respuesta crítica. También, y éste es el procedimiento característico del decolage, suprimiendo signos al desprender tiras del papel en que está impresa la imagen.

Las ilustraciones que acompañan al texto permiten apreciar los diferentes estadios formales y de significado por los que pasa el cartel publicitario intervenido. El decolage prescinde como otras prácticas artísticas de toda técnica organizada, sin que esto suponga necesariamente un detrimento de los resultados. ¿Qué ocurrió cuando Tristan Tzara propuso una receta para construir un poema? Con esta arbitrariedad que parece pueril descubrió, o redescubrió, de un sólo golpe, el puro azar y la sorpresa, la significación por mera contigüidad y la fuerza expresiva de las yuxtaposiciones, otorgándoles además carta de naturaleza estética y semántica. Azar, contigüidad y yuxtaposición y sorpresa son categorías clave en el análisis del decolage. Con la famosa receta de Tzara se consagró el procedimiento del colage como forma significativa de la vida en las ciudades. La temporalidad, que había sido ante todo sucesividad y progresión, se transformó en una vivencia de la simultaneidad. El decolage lleva un paso más allá la simultaneidad propia del colage al imprimir, con la energía del gesto, movimiento en los objetos mismos, remitiéndolos al lenguaje fluyente de la acción.

Esta operación atraviesa el arte de nuestro siglo. Marcel Duchamp recurrió a la intervención en diferentes *ready-mades. Apolinére enameled* (1916-1917) parte de un anuncio comercial de la marca de pintura industrial Ripolin, rectificado y convertido mediante el juego de palabras en homenaje a Apollinaire. *L.H.O.O.Q.* (1919) es una obra concebida en un momento de eclosión dadaísta. En este caso Duchamp dibujó bigotes y perilla en una reproducción barata de *La Gioconda,* con una probable intención desmitificadora respecto al arte de la pintura, representado por un cuadro ciertamente emblemático. En un inquietante colage de George Grosz, *Recuerdo de tío August, el desgraciado inventor* (1919), este artista ha recortado y pegado piezas sueltas y botones sobre el retrato de su tío, desfigurándolo y componiendo una cruel caricatura del hombre sin alma. No sólo las imágenes se prestan a la intervención. *Belle Haleine, eau de voilette* (1921) es un frasco de perfume intervenido por Duchamp. En el colage que etiqueta el producto aparece el rostro del artista caracterizado como mujer. Además Duchamp sustituye el texto original por el juego de palabras que da título a la pieza. Entre los más célebres objetos intervenidos durante el período inicial de Dadá se encuentra *Fuente* (1917),

también de Duchamp, un urinario masculino firmado por R. Mutt y enviado a la Society of Independent Artist de Nueva York, o *Cabeza mecánica,* donde R. Hausmann, sobre un armazón de madera para pelucas, ha colocado un cubilete plegable, un monedero, un fragmento de cinta métrica, una regla de madera, un joyero, la cifra 22, convertidos en símbolos del espíritu pequeño burgués combatido por los dadaístas. Los artistas de las décadas siguientes desarrollarán este principio crítico y paródico.

La intervención, en el caso concreto del decolage, es análoga a una operación de cirugía plástica, que puede realizarse sin mediar útil alguno, levantando y arrancando con la mano jirones del papel encolado, o con ayuda de instrumentos cortantes, seleccionando entonces las áreas de la imagen que se desean suprimir. En los casos de decolage aquí considerados, una imagen superpuesta, intacta o ya intervenida, se ha visto fragmentada por este tipo de acción. Esos jirones arrancados sacan a la luz fragmentos de carteles subyacentes, carteles anteriores que a su vez serán nuevamente fragmentados y sobre los cuales seguirán grabándose diferentes grafismos existenciales. Hay aún otros modos de intervención que quedan fuera del ámbito del decolage, pero que mencionaré por lo que tienen de respuesta crítica cercana a las intenciones de esta práctica. Consisten en introducir huellas cálidas en la superficie de la imagen: grafiti y escrituras que aprovechan las zonas no impresas de los carteles y dejan constancia de una experiencia privada (firmas, fechas, contraseñas, recados, exclamaciones extáticas), dibujos apresurados (toscos corazones y nombres, ojos abiertos, sexos, garabatos, siluetas grotescas) o máculas intencionadas de índole sarcástica que vienen a desublimar y caricaturizar la arrogancia de la imagen publicitaria, al introducir en puntos estratégicos del eslogan elementos de distorsión, como piezas de papel adhesivo, ocultando uno o varios fonemas y desatando significados latentes, en ocasiones de indudable pertinencia (por ejemplo, en uno de los carteles de la campaña JASP –Jóvenes Aunque Suficientemente Preparados, una simple pegatina tapaba la sílaba «Pre»); o bien en puntos significativos de la imagen, sellando una boca, parcheando un ojo inquisidor, o borrando la interpelación imperativa de un dedo índice. Otro modo de intervención igualmente eficaz, que cuenta quizá con la ventaja de una mayor inmediatez (hay que tener en cuenta que este tipo de intervenciones se realizan en los andenes del metro, en las vallas y marquesinas callejeras, lugares de tránsito que exigen una actuación rápida y decidida), consiste en hacer uso del bolígrafo habitual, para interferir sobre los núcleos más expresivos de la imagen y desvelar mediante marcas a veces mínimas sentidos ocultos en la escena desplegada. En ocasiones, tiñendo de negro dientes que destellan, borrando la vacuidad de una mirada

modélica, poblando de cabellos desmañados una frente terca o dotando de densas patillas el rostro de la heroína de turno. En todos los casos se altera el equilibrio ideal añadiendo o suprimiendo algún rasgo. Con leves modificaciones se impone o revela un nuevo mensaje, frecuentemente aprovechando las potencialidades y ambivalencias de la imagen original.



Los carteles intervenidos que aquí se reproducen permiten establecer al menos una clasificación embrionaria. Esta primera imagen sería una muestra de lo que yo llamo desdoblamiento involuntario. En estos casos se produce un automático deslizamiento desde el plano del mensaje literal, situado en el cartel mas reciente, hasta el plano del mensaje simbólico, situado en el cartel o carteles emergentes, que funcionan como glosa del primero. En términos de significado, tiene lugar un salto que nos lleva a la intelección sin pasar por lo literal o denotado, que es aquí un nivel roto e insensato. El plano de la connotación está objetivado, como si hubiera sido segregado orgánicamente por la potencia de la denotación. La desdoblada es una imagen en estado delirante, que ofrece en un mismo plano al menos dos tiempos y circunstancias: en otras palabras, tenemos acceso al inconsciente de la imagen publicitaria. La imagen desdoblada todavía ofrece una cierta narratividad, aunque irónica y anómala, presidida por la lógica aleatoria de lo onírico. Las promesas bienintencionadas de la clase política, representada por la cara afable de un sujeto que mira con franqueza al espectador, expresan la faz generosa del poder. El anuncio habla de las ventajas de adquirir una vivienda de subvención pública. Una intervención espontánea ha suprimido buena parte de este primer cartel y ha desvelado, en el cartel subyacente, la existencia de un temible justiciero robotizado, de pupila cainita, con el arma en alto, una figura centrada y monumental que ocupa todo el espacio de la imagen. Parece inevitable considerar esta aparición como la otra faz del poder, en este caso una faz terrible. El bien social que en el primer cartel se ofertaba generosamente, es un bien que desde el cartel descubierto se nos impone de manera amenazante. Los diversos significantes funcionan todos en el mismo nivel: la palabra, de la que se explota el valor gráfico y estructural, el rostro flotante e inocente del político, la irrupción casi demoníaca del justiciero robotizado, el arma blandida... Palabras, revólver, rostros, cuerpos, todos los significantes operan en un mismo plano semántico, haciendo más violento el efecto de este cartel intervenido. No ocurrirá nada que no esté dentro del PLAN, parece confirmar esta combinación casual de imágenes publicitarias.

El significado

El mundo simulado por la publicidad y el mundo vivido son incompatibles. El gesto del decolagista equivale a la venganza inexorable del inconsciente, lo reprimido es aquí una imagen completa pero encubierta que irrumpe parcialmente: lo inmundo asoma, retorna al mundo. El plano irradiante de la imagen yuxtapuesta queda desactivado mediante la intervención, jirones de carteles actuales se mezclan en el mismo plano con fragmentos de carteles anteriores, dando lugar a un sistema imprevisible de réplicas y contrarréplicas cuya complejidad aumenta progresivamente a medida que se efectúan nuevas laceraciones. La cohesión que impone el espacio acotado en que se instalan los carteles hace que lo accidental se torne fatalmente necesario. La superposición de elementos heterogéneos es un auténtico palimpsesto que, con frecuencia, culmina en parodia escenificada: podemos disfrutar sonrientes la rigurosa lógica que suelen manifestar ciertas asociaciones aleatorias.

La estética hegeliana sitúa la irreversible declinación del clasicismo y el consiguiente nacimiento de la modernidad artística en la figura de un desgarramiento o escisión entre significante y significado, orgánicamente ensamblados en la obra clásica. Esta ruptura abre vías inéditas hacía nuevas relaciones regidas por la lógica de lo aleatorio y lo accidental. Como un espejo, la obra moderna se vuelve conscientemente hacia el oleaje imprevisible del acontecer material, haciéndose eco de la discordia reinante entre las palabras y las cosas del mundo. Un póster lacerado puede contemplarse como expresión emblemática de la sensibilidad moderna, desgarrada entre el culto apolíneo a la forma pura y el culto dionisíaco a la fuerza trágica.

El diseñador de manifiestos publicitarios entre sus herramientas cuenta con el escalpelo del decolagista avezado, del que hace un uso literal o figurado al componer espacialmente en el mismo plano y dentro del mismo marco elementos de naturaleza heterogénea, en un deseo de reflejar, siempre en sordina, la discordia que fundamenta lo real. En esta estrategia siempre permanecen rasgos de la función servil de la publicidad. El discurso del cartel publicitario persigue la manipulación del destinatario, *un hacer-querer* apenas diferenciable de las finalidades de la pura propaganda política, un *hacer-creer.* La imagen publicitaria no nos deja indiferentes. No se trata de que su influjo tenga un efecto compulsivo que se traduzca en la adquisición y el consumo más o menos inmediato del producto o servicio anunciado. La ofensiva publicitaria tiene carácter solidario. Los diferentes tipos de manifiestos y los canales por los

que éstos circulan se refuerzan mutuamente, generando un efecto global de excitación que persigue mantenernos en estado de impacto respecto a las promesas de felicidad completa, derivada presuntamente del disfrute de una serie de objetos de consumo monopolizados. Frente a la imagen publicitaria el decolagista experimenta inmediatamente, por un lado, incredulidad, dado el carácter no creíble de la realidad particular propuesta como admirable, y por otro lado el reconocimiento de la eficacia tremenda del conjunto del discurso publicitario que atraviesa el cuerpo social. Existe una clara analogía con el lenguaje verbal. La palabra aislada (o desorganizada) carece de la agudeza necesaria para penetrar en el dominio de lo real y manifestar una ley. La palabra urdida en el movimiento del discurso adquiere un poder transitivo capaz de trazar en nuestra voluntad nuevas orientaciones. En este aspecto discursivo radica el carácter ineludible del lenguaje publicitario eficaz. Puede ocurrir que el cartel publicitario aislado no nos produzca ningún efecto; sin embargo, la suma de impresiones, en sí más o menos inocuas, presenta un carácter fatídico.

El discurso publicitario es un discurso eminentemente ideológico. Todo discurso ideológico, tal y como Ángel de Lucas ha expuesto, interpela a los sujetos para imponerles un determinado sistema de representaciones del mundo y adscribirlos de este modo a pautas de comportamiento especializado. La interpelación ideológica del discurso publicitario instruye acerca de cuestiones básicas: lo que existe y lo que no existe (quiénes somos y, sobre todo, quiénes podemos llegar a ser, cómo es la sociedad y la naturaleza); instruye además acerca de lo bueno y lo malo, de lo justo y lo injusto, con el objeto de estructurar el deseo; instruye, por último, acerca de lo posible y lo imposible, dando forma así a la esperanza y el temor, la ambición y la renuncia. En definitiva, del discurso ideológico dimana una constelación de valores que configura un sujeto en apariencia coherente.

El publicitario asume la subjetividad de este sujeto coherente a la hora de conformar su tema. El resultado adquiere la forma del deseo subjetivo, sobreconstruido a base de signos en absoluto equívocos que hablan de lo envidiable (lo envidiable que el sujeto llegará a ser en el momento en que posea el producto de promoción, según John Berger). Frente a estas expresiones sobreconstruidas estamos, en palabras tomadas de Roland Barthes, desposeídos de nuestro juicio, alguien ha reflexionado por nosotros, alguien ha juzgado por nosotros, alguien ha elegido por nosotros; el diseñador no nos ha dejado nada, salvo un simple derecho de aceptación o de rechazo primario. Sin embargo, la ambigüedad del discurso del deseo aparece reforzada por este hecho. Se trata de un fenómeno permanente y a la vez

pasajero. El espectáculo que ofrece el cartel publicitario es en exceso intencional, está regido por una voluntad ostentosa de lenguaje y de cultura, correcta en el fondo hasta rozar la futilidad, que sin remisión lo condena a una existencia efímera en el ámbito de la ciudad. Expresiones pasajeras, privadas en el plano verbal y visual de la sacudida vital que produce la palabra y la imagen poética, expresiones privadas también del repliegue a que invita la palabra y el signo reflexivo del arte. El margen que existe entre lo literal y lo verdaderamente significado en este tipo de discurso es aprovechado por el decolagista en su labor deconstructiva, de forma que el manifiesto publicitario intervenido pueda recuperar la libertad absoluta del discurso artístico, un discurso que tiende a publicitarse a sí mismo a partir de valores autorreferenciales marcados por la virtud de la emoción creadora. En el decolage, como en el palimpsesto, figuras y textos sin nexo ni relación interna niegan la comunicación directa, permitiendo a la imagen retornar a las tensiones no en todo momento perfectas del arte.

Una aparición sorprendente como ésta lleva a pensar en la existencia de artistas urbanos anónimos, cuyas intervenciones son una invitación a disfrutar la ciudad artísticamente, con la imaginación, al margen de la devoradora obsesión del consumismo. Este artista anónimo ha erosionado cuidadosamente la superficie de azul uniforme y silente, descubriendo la púdica presencia que ocupa el centro del cartel. El estado en que se encontraba esta imagen en el momento de ser fotografiada no es sino un punto de partida ideal para que futuras intervenciones ambienten con nuevos signos la realidad de la presencia aquí sólo insinuada.

Antecedentes y estrategias

El término decolage fue acuñado en 1930 por Leo Mallet, miembro de la segunda generación surrealista. En 1936 escribía que el colage del futuro no necesitaría ninguno de los utensilios habituales, puesto que no surgiría en el silencio y el aislamiento del taller, sino que se realizaría en los muros de la gran ciudad, un ilimitado campo para la realización poética.

En su origen, la práctica del decolage responde a la situación histórica de posguerra europea, definida por el desencanto político, la privacidad y la urgencia de la reconstrucción y el desarrollo según los principios de la sociedad de consumo.

El planteamiento de Mallet vino a revitalizar la estética de la acción propugnada por el dadaísmo, reivindicando la dimensión colectiva de la creatividad artística y la estética de participación que también pidiera Louis Aragon, posible en una sociedad de individuos conscientes de su poder comunicativo, cuyos gestos expresivos responden y corrigen los mensajes lanzados por un poder sin restricción, siempre tendente a absolutizarse, utilizando las calles como espacio para el intercambio incesante. Sin embargo, la evolución de la sociedad occidental siguió un curso contrario al previsto por Mallet. Los muros de la gran ciudad fueron ocupados por una propaganda política fanática durante los años treinta y cuarenta, y posteriormente se convirtieron en ámbito para las nuevas estrategias publicitarias, fomentando la cultura del consumo a partir de la década de los cincuenta. Carteles públicos a gran escala contribuyeron a transformar la experiencia de la calle. Las grandes vallas aparecieron con la mayor racionalización del espacio de la ciudad, al disponer áreas para el tráfico, el trabajo y el consumo masivo, y arterias que conectan estos ámbitos con las ciudades dormitorio.

En los años ochenta asistimos a una intensificación de la ofensiva publicitaria con la aparición de nuevas formas de implantación en los espacios públicos: el cartel protegido por un armazón metálico, tras una pantalla traslúcida y alumbrado por un neón, adquiriendo la transparencia de la vidriera, bajo una luz uniforme, sin matices ni gradaciones; la vídeopublicidad, infiltrada ya en el metro de Barcelona; otras formas surgen interponiéndose en nuestro ordinario camino, como el chirimbolo en las calles de Madrid, envuelto en una forma ínfima de kitchs. No hay tregua. El espacio público está en manos de la estrategia del mercado. Cada uno de los ámbitos de la existencia está mediatizado por esta especie de mensajes eufóricos de escasa consistencia. Uno puede no encender la TV, o no oír la radio, pero la instantaneidad de los grandes carteles parece colarse fatalmente en nuestra conciencia como el canto de la sirena.

El cartel no parece en absoluto una forma pasada de moda frente a otros medios de difusión (como indican los edificios envueltos con vallas gigantes), y su espacio acotado sigue siendo lugar para la réplica por parte

del ciudadano anónimo. El programa político de la vanguardia quedó aniquilado por la II Guerra Mundial. El triunfo de la ideología consumista requiere hoy un tipo de respuesta específico, diferente del planteado por la vanguardia de entreguerras. Aún así, la propuesta de Mallet sigue siendo un punto de partida válido. Para los decolagistas de los años sesenta (Vostell, Rotella, Hains, y con ellos todos los miembros del Nouveau Realisme) era evidente que la práctica artística carecía de interés cuando no combatía las nuevas formas de control colectivo. Hoy en día, las estrategias de oposición artística encaminadas a desdecir las más refinadas formas de la cultura del espectáculo requieren acciones lúdicas comprometidas con la propia autenticidad, partiendo de una intención desmitificadora y manteniendo cierto grado de escepticismo respecto a las consecuencias de las intervenciones: probablemente no hay sino un desahogo del sujeto singular y un restablecimiento transitorio, en los espacios centrales del discurso publicitario, de la pluralidad polivalente y caleidoscópica de lo real.



Otro caso más de desdoblamiento cercano a la abstracción. El fondo no ha sido intervenido y es aún reconocible. Reconocible es también el contorno del rostro, foco en que se centra el gesto de intervención. Las tiras de papel han sido desprendidas con energía y los rastros que ha dejado el papel arrancado tienen la intensidad perturbadora de los retratos de F. Bacon y la vehemencia tajante de un Picasso. Pese a una apariencia salvaje, al decolage no le está negada la sutileza de los efectos. La fragmentación insistente de un área reducida suele desembocar en el estallido lírico del color fauvista. Además, el decolagista puede dibujar rompiendo, puede componer un entramado de líneas quebradas y violentas o de líneas curvas y sosegadas aprovechando la fuerza del borde rasgado. El resultado depende del carácter de su intervención tanto como de la resistencia que presente el cúmulo de carteles encolados sobre los que actúa.

Colage y decolage histórico

La estrategia inversa del decolage, adoptada por Raymond Hains y Jacques de la Villeglé, se manifiesta por vez primera en el año 1949, en la Francia de la inmediata posguerra, cuando declaran trabajo artístico un póster rasgado. La pieza fue titulada *Ach Alma Manétro,* tres fragmentos de palabras aún legibles en la superficie intervenida. Estos artistas, nacidos en 1926, fueron defendidos por críticos como Michel Seuphor o Michel Tapié con la intención de restablecer la continuidad
con los postulados de la estética de la vanguardia clásica y de la Escuela de París. De la Villeglé reivindicaría figuras dadaístas y surrealistas como Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, Alfred Baader y Léo Mallet, en las que encuentra los orígenes de la práctica del decolage. Los dos últimos artistas señalados se consideran predecesores directos. Schwitters, un maestro del colage, descubrió en sus trabajos de 1919 un nuevo cosmos de materiales, superficies y texturas, que vinieron a revitalizar el ámbito de la pintura. Un espíritu similar guía a Brassai en su búsqueda del grafiti urbano, que culminó en una colección de fotografías de escrituras y gestos anónimos. Con Heartfield el procedimiento del colage asimila materiales fotográficos y se transforma rápidamente. También el fotomontaje presenta semejanzas con el decolage; las mezclas y yuxtaposiciones arbitrarias de fragmentos responden con su propia imagen a un mundo enloquecido. Como señala H. Richter, si en los montajes de H. Heartfield subyace todavía un sentido clásico de la composición, serán los realizados por R. Hausman, salvajes y explosivos, los que rebasen todo esquema estético conocido. Más tarde J. Dubuffet romantiza la figura de este tipo de artistas con el cultivo del arte bruto, reuniendo todo un repertorio de iconografía urbana marginal.

La línea trazada en Francia por Hains y Villeglé es seguida por Wolf Vostell en numerosos decolages-happening que el artista alemán plantea como proceso de aprendizaje político. M. Rotella, en Roma, interviene carteles de Cinecittá. Este artista ha formulado así sus propias intenciones: «Arrancar los manifiestos de los muros es la sola satisfacción, el único medio para protestar contra una sociedad que ha perdido el gusto por el cambio y por las transformaciones fabulosas». Este gesto de protesta es esencial en la obra de Rotella y en la del resto de decolagistas reconocidos. P. Restany relacionó la actividad de Rotella, surgida en Roma de modo independiente, con la de los *decolagistas (affichistes)* franceses. M. Rotella se vinculó al Nuevo Realismo y a la estrategia de apropiación del poder

expresivo de lo real. Su actividad se centra en los carteles de cine. Cinecittá lacerada llega a ser una ciudad abierta a nuestros sentidos en la medida en que sus mitos se humanizan.



Otro de los estadios acerca la imagen intervenida a la abstracción absoluta, resultado de un proceso de fragmentación prolongado. A partir de un cierto momento en estas obras cambiantes desaparece todo rastro de figuración y todo texto legible. Cuando se llega a la total fragmentación el cartel intervenido se asemeja a las obras de expresionistas abstractos tan característicos como Clyfford Still, Franz Kline, De Kooning en su fase inicial, Manolo Millares o Pablo Guerrero. Estas expresiones son residuos del tiempo, su dinamismo congelado conserva memoria física del proceso de elaboración. Quizá aquí termina la semejanza entre el expresionismo pictórico y el cartel sometido al decolage. Porque el aspecto de estos carteles abstractos parece el resultado de una explosión que se hubiese producido en el interior de la imagen. Una explosión donde la impresión de velocidad prevalece sobre un tiempo y un espacio pautados. El tiempo, y con él el espacio, está indefinidamente fraccionado en multitud de instantes. No hay más que restos, residuos entrevistos aquí o allá, pero no un panorama. Podemos ver el tiempo en el envejecimiento, el deterioro y la ruina o en la intensidad de un surgimiento subliminal. En palabras de P. Virilio, en nuestra época asistimos a la decadencia de la importancia del tiempo extensivo y de las largas duraciones de la experiencia adquirida en beneficio exclusivo de la sorpresa y la instantaneidad fragmentaria. El estudio y el disfrute del arte abstracto permiten redescubrir el mundo que nos rodea bajo una nueva luz. La obra expresionista, más o menos calculada, y el cartel intervenido sin voluntad estética, presentan un claro paralelismo. Como si azar e intención resultaran menos antagónicos de lo que el pensamiento conceptual quiere hacemos creer.

Diferencias colage-decolage

En el aspecto final, colage y decolage presentan ciertas coincidencias. El procedimiento y la finalidad en una y otra práctica es, sin embargo, opuesto: el colage añade, y monta fragmentos de naturaleza dispar en un juego que explora el sentido de la forma, logrando una estructura y una construcción de proporciones integradas, mientras el decolage suprime y desmonta escenas imaginarias que hablan de ensueños colectivos para desaprobar un sentido engañoso y desbaratar la cadena del consumo aunque sea sólo simbólicamente. El decolage desenmascara un simulacro con pretensión de una profundidad digna del mito, para revelar a cambio simulacros sin ambigüedad, libres para indagar los límites del sentido. G. C. Argan señala el valor del decolage como *reportaje* urbano. Para este historiador, el cartel publicitario intervenido es un reflejo apasionado del rápido cambio de rostro de la ciudad. La coincidencia entre colage y decolage procede únicamente de cierta apariencia material, y debe ser analizada porque el término decolage remite directamente a la práctica del colage histórico.

En los años veinte K. Schwitters y los dadaístas emplearon materiales de desecho encontrados en la calle y destinados al espacio de la pintura. Sin embargo, en lugar de una representación icónica de la realidad urbana mediante vagas alusiones, efectuada en el estudio al montar materiales encontrados, recortados de la publicidad, la prensa o las revistas ilustradas, el decolagista opta por la intervención en la calle, sin ánimo de autoría artística, prescindiendo de esta operación de laboratorio.

En la línea de la estética anticontemplativa de Dadá que reivindicara Walter Benjamin, el decolage urbano aparece como un acto progresivo y compartido. El gesto de rasgar podría repetirse indefinidamente, erosionando de forma creciente la superficie material del cartel intervenido, en permanente proceso de deconstrucción merced a las sucesivas acciones de sujetos anónimos, que sólo cesarán cuando un nuevo cartel intacto encubra el proceso de fragmentación en curso. Este tipo de obra progresiva es algo sin claros precedentes en el panorama de la vanguardia histórica. El decolage insiste en la gestualidad y en la participación anónima y espontánea como rasgos decisivos, aboliendo la noción de trabajo personal y de objeto acabado.

El decolage introduce nuevos rasgos en el paradigma del colage histórico. En cierto modo, continúa la explícita actitud antipictórica en su ataque a las formas evolucionadas de la cultura visual urbana, reemplazando el

carácter mimético de la imagen tradicional. Sin embargo, no erige un nuevo universo pictórico a base del reciclaje de los detritus de la industria y los signos de la cultura de consumo. El decolagista se limita sencillamente a la elección de imágenes de publicidad urbana, sean carteles enmarcados, vallas dispersas o posters adheridos a los muros de la ciudad para intervenir sobre ellos.

El decolage trae a primer plano la cualidad temporal que subyace en el colage, oculta excepto en la obra de Jean Arp *Papiers déchirés* (1916), que temporaliza la fragmentación del colage, valorando las fisuras de la superficie, la diferencia de texturas y la especialización de los elementos.

La elección del decolagista difiere también de la poética del objeto encontrado del surrealismo. El arquetipo activado por el encuentro imprevisto reposa en el espacio urbano, en la cultura del consumo y el espectáculo. No hay automatismo ni ritual pictórico sobre el lienzo, sobre el cartel elegido. El inconsciente colectivo habita el espacio urbano de la mercancía, entendida por Guy Debord como última metamorfosis del capital, y no las profundidades de la psique individual.

Texto e imágenes: Alberto Conderana Cerrillo
Amano # 3, abril 1996.

Bibliografía

Argan, G. C.: *El arte moderno*, Madrid, 1991.

Berger, J.: *Modos de ver*, Barcelona, 1962.

Buchloh, Benjamín H. D.: *From Detail to Fragment Décofiage Affichiste,* October, núm. 56, 1991.

De Lucas, A.: *Fantasmática de la publicidad*, Cuadernos Contrapunto, Madrid, 1991.

Eco, U.: «Fotos de paredes», en *Obra abierta*, Barcelona, 1970.

Foucault, M.: *Las palabras y las cosas*, Madrid, 1989.

Fabri, P.: *La fuerza de la ficción,* Cuadernos Contrapunto, Madrid, 1991.

Restany, P.: *Mimmo Rotela, nouveau réaliste,* Galería Bonino, Buenos Aires, 1962.

Sarthes, R.: *Mitologías*, Madrid, 1960.

Virilio, P.: «El residuo del tiempo», en *Europa, arqueología de rescate*, Barcelona, 1989.



Otro estadio es el de la intervención puntual. La imagen cegada. El cartel publicitario es siempre escenificación de una mirada voyeurista sobre un objeto de deseo, una exhibición tentadora de algo que no tiene o no es el sujeto y desea conseguir o asumir. El sistema de los objetos ocupa actualmente una posición social central, posición hegemónica desde el momento en que este sistema absorbe los atributos esenciales del mundo de los hombres, al que reemplaza apropiándose del logos y del mito humanos. El objeto, amparado por una marca comercial determinada, es ahora el que constituye un tipo determinado de sujeto social. El objeto de deseo se convierte por este motivo en la cara de la ley, el objeto deseado pone al sujeto bajo el dominio fundamental de la ley, según la perspectiva de J. Lacan. El discurso publicitario, discurso del deseo, nos insta al principio del placer, una realidad desfondada que la intervención del decolagista desenmascara y hace explícita, porque todo ir al placer pasa por la muerte y es un componente tanático el que introduce en el dominio del discurso publicitario el gesto de desgarramiento de la intervención decolagista. Frente a la propuesta del deseo, instrumento de la ley, el rasgado de la superficie desata una fuerza trágica, instala un indicio de muerte para instaurar así un principio contrastado de realidad. El deseo es excéntrico en relación a toda satisfacción y no puede entenderse al margen del dolor de existir. En este cartel la intervención se ha limitado a recortar el área correspondiente a los ojos de la modelo, una novia envuelta en un aura de narcisismo. Si ver, además del platónico haber visto, es también dejarse ver y ser visto, la supresión de la mirada equivale a una forma de castración simbólica del poder de la imagen y a una liberación de su magnetismo. El decolagista ha robado el alma, la potencia hierática de la mirada de la novia, y ha quebrado así, en un acto de contrapoder, el ascendiente del discurso del deseo. El dominio de la ley se derrumba cuando nuestro narcisismo queda cegado.

> En el origen, los años cincuenta, la estructura de la red era pequeña, centrada en un grupo de artistas de EEUU. que intercambiaban sus trabajos artísticos, pero cada uno de ellos, o al menos varios de ellos, fueron extendiendo el circuito a nuevos componentes y éstos mismos a otros tantos. En pocos años se extendió como una mancha de aceite a nivel universal, el virus fue creciendo y engendró un cuerpo que tenía vida por sí sólo, no tenía ninguna cabeza, ni forma organizativa alguna, no existía ningún tipo de coordinación entre sus miembros, entrar o salir de la Eternal Network es un acto voluntario. La red está ahí omnipresente a pesar de todos. Pero no existe tampoco «la red», cada uno de sus miembros es un nodo de la misma, y tiene su propia red que se entrecruza con la de otros. Nadie puede, aunque lo intente, acaparar, centralizar, coordinar, etc. la estructura de la misma en un ámbito geográfico. Las convocatorias abiertas, en las que no se rechaza nada, se exponen todas las obras recibidas, no hay censura, no hay premios, no hay jurados, son un elemento participativo absolutamente democrático [...]. (Merz Mail entrevistado por industrias mikuerpo, «Genealogía de la prensa marginal española», en *Amano # 8*, verano de 1997).

La escasa tirada de los primeros números del fanzine permitía toques artesanales y la publicación de formatos complejos, como las copy-novelas de José Manuel Vázquez o el relato postal «Objeción a la conciencia», de Luis Ruid, consistente en un sobre conteniendo diversas cartas cruzadas entre un chico insumiso, su novia y su profesor de historia. La maquetación no era homogénea, sino que reunía elementos de formatos diversos, al estilo de las publicaciones de artista. Estos materiales eran envasados en un continente fácil de archivar y con sentido evocador (carpeta con gomas el # 2, sobre personalizado de mail-art el # 3, concebido exclusivamente para su envío por correo). Los artistas podían trabajar el soporte según diferentes técnicas. Se experimentó con fotocopias láser para componer un catálogo aceptable, pero dado que ello suponía un problema que ni los mejores libros de arte logran resolver completamente, se optó por líneas de trabajo adaptadas al medio, o en todo caso por no tratar de eludir esta limitación.

Allí se manifestaban de forma viva aquellos condicionamientos tecnológicos de la práctica artística que conocíamos teóricamente, y lo inadecuado de seguir sosteniendo formas de expresión que, aún inmersas en el flujo invertido, reproducían en sí mismas la realidad que estábamos cuestionando. La conciencia con que algunos acudían a los eventos, celosos y desconfiados a la hora de ceder sus obras, tenía más que ver con la participación en el espectáculo, o con un espectáculo participativo, que con su disolución. Ciertamente habíamos logrado trasladar el elemento aurático del lugar de la obra al momento del contacto irrepetible, de la puesta en comunicación de las inquietudes personales en un entorno amable y colectivo, pero había que poner mayor énfasis en aquellas formas de expresión adecua-

das al objetivo y a la dinámica del proyecto: géneros de bajo presupuesto, fácil reproductibilidad y rápida difusión, como el arte electrográfico, cuya práctica integraba además una reflexión sobre las contradicciones y los límites de un arte ligado a un medio donde el original resultaba ser una copia.

Lo sorprendente era que, pese a que la fotocopiadora había sido un instrumento fundamental en las sucesivas oleadas de autoproducción, eran muy contados los artistas que trabajaban específicamente con fotocopias en nuestro país, y aún era menor la documentación en español sobre el tema, a pesar de que la ciudad de Cuenca cuenta con uno de los pocos museos electrográficos del mundo. En diciembre de 1995, industrias mikuerpo convocó por su cuenta una muestra internacional de copy-art a través de los circuitos de mail-art, ciertas publicaciones marginales independientes e invitaciones personales a los artistas.

> Tres eran los objetivos que se plantearon en su génesis: promocionar modos de producción artística de bajo presupuesto y fácil reproductibilidad dentro de la filosofía del colectivo, publicar un catálogo con una selección de las obras recibidas y escritos teóricos sobre el tema que supliese a su nivel la laguna editorial existente en este campo y abrir la existencia del colectivo a entidades semejantes. [Prólogo al catálogo, 1996]

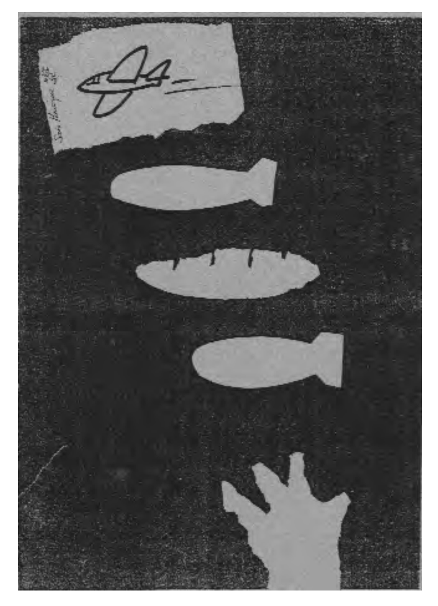
El éxito de la convocatoria desbordó nuestra capacidad de procesamiento y puso una vez más de manifiesto la existencia de un gran potencial creativo sin aplicación que sólo necesitaba canalizarse adecuadamente. Consiguió reunir a más de doscientos artistas de los cinco continentes y más de mil obras, convirtiéndose así en la segunda muestra de este carácter llevada a cabo en España y en la más importante cualitativa y cuantitativamente. Las aportaciones teóricas incluidas en el catálogo constituían la mejor fuente de documentación en castellano sobre este tema. Contó con la participación de clásicos del género como Jürgen O. Olbrich o K. Frank Jensen, con la primera línea de poetas visuales nacionales (Antonio Gómez, Ángela Serna) e internacionales (Klaus Groh, Fernando Aguiar, Clemente Padín, Guillermo Deisler), de artistas de la corriente oficial (López de Aël, Carmen Cámara) y de reconocidos activistas «underground» (Lusmore, Vittore Baroni, E.A. Graphix). Destapó la existencia de redes de trabajo que desarrollaban líneas propias (inistas, neoístas) y de colectivos de gestión cultural independiente con buen nivel de autonomía. Mostró la fuerza que estaban alcanzando la *network* en el que quizá estaba siendo su

momento culminante. Aunque se había realizado con el espíritu de las convocatorias de mail-art (todas las obras eran aceptadas y expuestas, no había premios, jurado ni selección, los visitantes podían hacer copias para llevar a casa) resultó imposible dar salida a todo el material enviado y junto a las obras expuestas se habilitaron carpetas plastificadas para exponer el resto.

La muestra viajó a Baleares, donde fue comisariada por el colectivo Reçerca, que editó un catálogo informatizado, y a Valladolid a instancias de La Voz de Mi Madre, que aumentó aún más la participación integrando a numerosos artistas jóvenes. Probablemente los espacios expositivos institucionales no estaban preparados para absorber este tipo de manifestaciones. También viajó a Huelva y a Canarias, donde el fiasco de una organización que desapareció de inmediato hizo que se extraviara una partida importante de material. Los fondos generados fueron donados al Museo Electrográfico de Cuenca.



Lusmore



Juan Ángel Sáiz Manrique



K. Frank Jensen



Giordano Genghini

Copy/Art

Debo comenzar diciendo que, pese a las reivindicaciones de muchos de sus representantes y sus intentos de elaborar una genealogía plagada de mitos, no puedo considerar el *Copy Art* un movimiento como tal. Se trata más bien de un conjunto de manifestaciones artísticas agrupadas en torno a una técnica, donde los autores comparten un nivel de cohesión y objetivos comunes, similar al que pueda existir entre todos los que pintan al óleo. Y están unidos básicamente por los leves lazos de un lenguaje concreto que plantea un cúmulo determinado de problemas y otro de soluciones. Esta desarticulación se remonta a sus orígenes en una tecnología orientada a usos burocráticos, pero redescubierta simultáneamente por diversas personas, sin contacto alguno entre ellas, para fines artísticos, de hecho, divergentes. El título alude precisamente a la disparidad, e incluso oposición total, entre varias tendencias existentes en el seno de esta denominación. Voy a definir las dos orientaciones que yo juzgo básicas, sin intención de crear una clasificación rígida que excluya los puntos de contacto y a las que denominaré, no sin ironía, *Copy* y *Art*, orientaciones que articulan su diferencia precisamente en torno al concepto de copia.

Las reticencias constantes que ha habido desde el principio hacia el nombre de «Copy Art» son uno de los síntomas de esta tensión. Urbons habla de la importancia que tiene para los artistas una denominación que deje claro que ellos no *«copian simplemente, sino que crean obras con fotocopiadoras, que son auténticas obras únicas»*, y propone utilizar en su lugar el término *electrografía* (Klaus Urbons, 1991). La misma insistencia encontramos en Georg Mühleck, organizador de la muestra *Medium: Photocopie* (titulo que insiste en la misma idea):

> La presente exposición, sin embargo, trata de mostrar un tipo de Copy Art que cumple todos los requisitos de originalidad y autenticidad /... / [las obras] tienen una cosa en común: todas son únicas. Habitualmente las fotocopias más genuinas, artísticamente hablando, son las que no fueron pensadas para una producción masiva, sino para existir como piezas únicas.[1]

Este texto está indudablemente basado en un concepto un tanto ingenuo del arte, que busca su legitimación en la capacidad de «producir obra» equiparable a los requisitos de calidad (pensados como fijos e intrínsecamente válidos), de otros lenguajes artísticos más asentados, aunque ya en estos lenguajes los susodichos requisitos sean vistos, cuanto mínimo, como problemáticos. La noción está lo suficientemente extendida como para que casi todos los críticos discutan sobre ello y acaben proponiendo nuevas alternativas de bautismo del «movimiento».

Y en efecto, no podemos negar que la idea de copia es espinosa para el arte occidental, espinas en las que, por cierto, han quedado jirones del pesimismo estético de Platón, que denunciaba una sustancial decadencia ontológica entre el original y su reproducción. En la idea de arte que se maneja corrientemente, el valor de una obra, valor en el que basa su exigencia de un estatuto privilegiado entre las otras producciones humanas, se deduce de un conglomerado de criterios entre los cuales los conceptos de unicidad y maestría técnica (no pudieron nada contra esto las vanguardias) no son precisamente secundarios. Es evidente que ambos conceptos aparecen radicalmente alejados del uso habitual de las fotocopiadoras. Parece inútil decir que éstos no son modelos operativos con los que enfrentarse con las producciones artísticas más interesantes de la actualidad y que, incluso, tal actitud demuestra una amplia desconfianza hacia la obra misma (hasta si la juzgásemos en función de su capacidad crítica, expresiva o incluso exclusivamente por su belleza o su perfección formal, nos importaría sólo muy tangencialmente cómo ha sido producida y cuántos ejemplares hay).

Pero hay algo aún más significativo en estas declaraciones ¿Por qué establecer una relación directa entre obra original y obra única? También la obra de un copista del Prado es una copia y es única, y apenas gana más valor por ser única del que pierde por ser copia. Es ahí donde estriba precisamente la diferencia: la apropiación de la técnica del original por

---

1 Mühleck, Georg (1987): *Medium: Photocopie, copigraphíe canadíenne et allemande,* catálogo, Montreal.

un copista proporciona un elemento fetichista de calidad, que conjura el fantasma de la multiplicidad, siempre latente en la reproducción mecánica. El desasosiego que lleva a los críticos a exagerar este aspecto, especialmente si buscan un reconocimiento más amplio, nace de que aquí el fantasma es abiertamente amenazador, pues se trata de un tipo de copia muy especial. Atendiendo a la clasificación de los signos elaborada por Peirce se trata de un *índice,* es decir, existe una relación causal, una conexión física directa, entre el signo y el referente, estableciéndose una relación más estrecha con una huella o una impronta que con las obras artísticas de la tradición.

Pero es que, además, aquí en realidad no existe matriz, un original al que referirse:

> El concepto de copia ya no puede desligarse del de múltiple al no existir más original que cada fotocopia efectuada, pues este original -que en el proceso fotográfico viene asumido por el negativo de la película- no es otro que la imagen latente producida en la matriz de la fotocopiadora que va desapareciendo a la vez que genera cada copia, con lo que esta existencia fugaz y transitoria , esta «casi» no existencia del original que jamás llegará a conformarse como algo tangible, otorga carta de naturaleza a la copia como auténtico original múltiple o, ya simplemente, múltiple.[2]

Es decir: sólo la voluntad del artista de hacer una única obra le detiene a un paso de la multiplicidad; sería cínico por nuestra parte pensar que esta decisión y su insistencia sobre ella nacen de un interés puramente crematístico (ya sabemos que la obra múltiple queda relegada al mercado menor, etc.). Es un pensamiento a veces legítimo, pero es mucho más fecundo preguntarnos qué es lo que tanto nos asusta en la multiplicidad; con palabras de Franco Maria Ricci, «la insana posibilidad de multiplicar lo Real». Su texto para el catálogo de Gianni Castagnoli cita el mapa fabulado por Borges, reproducción a escala 1:1 del territorio que representa, como expresión de un arquetipo inquietante también presente en la naturaleza: el del doble, y habla de la angustia que produce el abismo que crean dos espejos enfrentados, como de una experiencia ante la cual sentimos el irreprimible deseo de fijación, de individuación, de anclaje. Necesitamos asignar a las obras un autor, hacerlas únicas, firmarlas, del

2 Alcalá Mellado, José Ramón y Ñiguez Canales, J. Fernando (1986): *Copy-Art. La fotocopia como soporte expresivo*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert.

mismo modo en que los hombres, copia infinita del creador son sellados por el bautismo. «Todo lo que es especular se avecina a la infinita copulación»;[3] de ahí la insistencia, la lucha para mantener el aura como un espacio intensificado en un mundo de presencias atenuadas.

Esta tendencia, que he llamado Art, insiste en un uso de la fotocopiadora como herramienta rescatada del uso burocrático y reconducida, perversamente, a otro terreno. De su uso originario queda el «ruido», los matices que diferencian al arte producido por fotocopiadores de cualquier otro recurso gráfico, y que tiene precisamente el atractivo de ser reconocido fácilmente como tal. Los autores que he inscrito en esta tendencia han enfatizado los elementos formales, por ejemplo Urbons atribuye a la pobreza y el aspecto grisáceo de las primeras obras su éxito en los momentos de la ascesis plástica del conceptual y el Povera, y sí que es cierto que conquistaron la mayor atención en el momento del Pop debido a la seducción ejercida por la asepsia del gesto, limpieza del acabado y velocidad de ejecución que tenían su origen en la publicidad. Aquí encontramos una investigación de los límites tecnológicos del medio, por ejemplo la posibilidad de degeneración (hacer una copia de una copia de una copia...) como la obra de Ed Seeman «Woman Holding Her Own» del año 1977, que fotocopia cincuenta veces una imagen hasta encontrar la textura que buscaba; los efectos de planitud, los característicos rebordes (Bruno Munari) los procesos generativos (Sonia Landy Sheridan; «una imagen genera la siguiente», dice Marisa González), los reentintados, transfer, y demás manipulaciones diversas han ampliado enormemente las posibilidades plásticas de la fotocopiadora.

Aunque en muchos casos se les pueda achacar una postergación de los contenidos frente al juego formal, lo más interesante de esta tendencia radica en la reorientación voluntaria de unos útiles muy corrientes fuera del mundo artístico para otro fin. Las teorías de Adorno sobre el arte como una técnica ejemplificadora de otra racionalidad distinta, como modelo de un tipo de conducta que, siendo una técnica, no es dominadora o instrumental, sino prototipo de una finalidad sin fin, son aquí esclarecedoras. La misión del arte es, según él, introducir el caos en el orden, proponer el modelo del juego en los medios esquilmados de fantasía de lo burocrático, recuperar lo único frente a la rutina de la producción masiva. Así dice Giuseppe Denti: «Lo específicamente copiartístico es coger y concretar un lenguaje a partir de las prestaciones y potencial connotativo de las copiadoras».

---

3 Ricci, Franco Maria (1979): «Al lettore» en *80's*, Gianni Castagnoli, catálogo, Milán.

Pero una fotocopiadora sirve para fotocopiar, o sea para hacer copias y el número que queramos de ellas, y eso no se lo va a quitar nadie de la cabeza a la población, así que hay otro grupo de artistas, llamémosles *Copy,* que han hecho de esto el elemento central de su trabajo, aceptando la multiplicación y utilizándola. Un buen ejemplo, e interesante por la comparación con Seeman por la divergencia de objetivos, es la pieza de Tim Ulrich *Die Photokopie der photokopie der*... (la fotocopia de la fotocopia de...), 1985, que reproduce un centenar de veces, con la degeneración progresiva consiguiente, el clásico de Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.*

La fotocopia se alza entonces como el arma ideal en una cultura de la superabundancia y la saturación de imágenes, sobrina del situacionismo, y encuentra su mejor destino en la apropiación, en su capacidad inherentemente subversiva, anti-copyright por esencia. El mejor lugar para la cita, la recuperación ecológica de imágenes preexistentes y la mezcla es una máquina precisamente diseñada para duplicar imágenes preexistentes. Según Monique Brunet-Weinman es el medio postmoderno por excelencia, pues no se producen cosas sino la imagen crítica de las cosas. En este sentido, la deconstrucción por medio del colage, el fotomontaje y la apropiación aspiraría a la erradicación del aura, del modo aurático de existencia de la obra de arte entrevista por Benjamin y nunca totalmente cumplida. Las primeras incursiones de la fotocopia en el campo artístico revisten este carácter: la *accesibilidad,* como la fundación por Ray Johnson de la escuela de arte por correspondencia de Nueva York en el 1962 (uno de los mitos fundacionales del Copy constantemente invocado), su carácter de impronta física, rápidamente utilizado para la performance (no olvidemos las igualmente legendarias obras de Claude Torey, que en una sola noche del año 1975 realiza un trabajo germinal, para después no volver nunca más a esta técnica). Hay sobre todo un abundante trabajo sobre los usos diarios de la fotocopia, como en el ART PARASITE de Miguel Egaña de 1980, instalando en una fotocopiadora de uso público un pequeño recuadro transparente con esa frase de manera que se introduce, cual virus malévolo, en todos los textos fotocopiados o como el de Olbrich, recogiendo material de personas diferentes para hacer una serie de collective-copy. Hay además una conexión muy cercana con la tendencia psicológica a la acumulación: fotocopiamos para tener un ejemplar de lo que hemos leído, para poseer unos datos, para utilizar una imagen en un colage para seguir disponiendo de ella: el uso que hace Patti Hill, que fotocopia los objetos de sus colecciones, mira hacia ese uso desviado de la fotocopia burocrática.

Esta otra subversión de las aparentemente inocentes ha sido, desde luego, explotada muy especialmente por el fanzine, el cartelismo y en general, toda la edición alternativa.

En las dos líneas que he delimitado es esencial la referencia tecnológica, la valoración de lo, en mayor o menor medida, hecho mecánicamente. Sin embargo no debemos caer en el error de analizarlo desde la definición de «medio» elaborada por McLuhan, que los caracteriza por el cambio de escala introducido en los asuntos humanos, y que aquí sistemáticamente no se da. ¿Nos encontramos entonces con un fetichismo del proceso tecnológico? En cierta medida sí: el Copy Art está inmerso en una mística de los medios, una fascinación por las máquinas y su arte mecánico que se remonta a las vanguardias y aún a la Revolución Industrial. Late en él un anhelo por conseguir lo no visto, lo jamás visto, lo que Regis Debray llama *lo maravilloso maquinista,* por cumplir la exigencia que, ya en el año 38, elevaba Bruno Munari: entender a las máquinas, entender su lenguaje mecánico, y realizar obras con sus propios medios y su propio tiempo. Aún más subterráneamente brilla en él una cierta vena del arte occidental que busca lo no humano y que desde mucho antes de que fuese posible, quizá desde la admiración de Platón por el arte egipcio o las imágenes medievales hechas «por mano no humana» y por ende sagradas, ansiaba ese «¡Borra las huellas!» de Bertold Brecht que cita Benjamin.

Aunque, como echaba en cara Marchán Fiz a las corrientes tecnológicas en general, las condiciones técnicas de reproductibilidad de lo múltiple no garantizan, ni mucho menos han conseguido, la democratización del acceso al arte, porque no se dan en abstracto sino en el interior de un sistema. Lo más potente del Copy Art yace en el uso desviado de una tecnología que nunca fue pensada para el arte; los Copy la pervierten en sus usos; los Art en la imagen; ambos, y esto es lo más interesante, con los mismos medios.

Texto: Maite Barrera Villarías
Catálogo de la Muestra Internacional de Arte por Fotocopia (Madrid, 1996).

Bibliografía

Adorno, Theodor W: *Teoría estética,* Madrid, Taurus, 1980.

Alcalá Mellado, José Ramón y Ñiguez Canales, J. Fernando: *Copy-Art, La fotocopia como soporte expresivo,* Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1986.

Benjamin, Walter, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos I,* Madrid, Taurus, 1976.

Eco, Umberto: «La copia come arte», en *8O's,* Gianni Castagnoli (cat.), Milán, 1979.

Mühleck, Georg: *Medium. Photocopíe, copigraphíe canadíenne et allemande* (cat.) Montreal, 1986.

Munari, Bruno; Mc Luhan, Marshall: *Xerografía,* Milán, 1970.

Peirce, Charles: *Obra lógicosemiótica,* Madrid, Taurus, 1981.

Ricci, Franco Maria: «Al lettore» en *80's,* Gianni Castagnoli (cat.) Milán, 1979

Urbons, Klaus*: Copy Art, Kunst und Desing mit dem Fotokopierer,* Köln, DuMont Buchverlag, 1991.

Perkins, Steven; Brunet-Weímnman, Monique y Stauffer, Serge: *Copy-Art. 50 Jahre Xerografie* (cat.), Zurich, 1988.

La obra de arte en la época de su reproductibilidad electrónica

Ensayaré una suerte de síntesis general, de carácter filosófico y especulativo, acerca de lo que puedan significar en su conjunto las múltiples imágenes con el marchamo de «artísticas», o con pretensiones estéticas, o con intención expresiva, producidas electrónicamente desde que esto fue posible, es decir, desde que en los años sesenta Ray Johnson induce el uso desviado de las primeras máquinas copiadoras. No se cuestiona el afán individuador de cada artista ni la percepción de desarrollos diversos en la evolución del uso y perfeccionamiento técnico de dicho medio, sino que se busca un acceso a su naturaleza específica y una apropiación crítica de su potencial y adecuabilidad para la producción de signos. Y ello con la idea de justificar, si no lo hiciese la ausencia total de eventos de este carácter, la presencia en esta muestra de manifestaciones tan heterogéneas.

El discurso copigráfico se enmarcó en su origen en las tendencias populistas del arte, de fuerte empuje en los años sesenta. Su fácil manejo, la instantaneidad, la posibilidad de apropiación de signos que ofrecía y la productibilidad indefinida de originales hacían de la fotocopiadora una herramienta eficaz para la difusión libre de imágenes y la democratización de la cultura. Precisamente por ello se definió pronto como uno de los más firmes resistentes a las evoluciones perversas del pop-art en su contacto con la cultura de mercado, pues la reproductibilidad indefinida no sólo afecta al estatuto ontológico de la obra de arte, como ya señalara Benjamin en el escrito en el que se inspira el título de éste, sino que ante todo impone anacrónicas dificultades a su comercialización. Es ésta la razón de su corta euforia, de su posterior marginación y reclusión en ámbitos casi iniciáticos, así como de las dificultades de programación de exposiciones electrográficas.

En los últimos años se han llegado a dictar leyes que persiguen la reproducción íntegra de textos y la circulación libre de imágenes, esto es, que condenan al medio a la fragmentariedad y a la no culminación de sus expectativas. La eficacia de estas leyes siempre es relativa, digamos con claridad que afortunadamente, ya que gracias a ello no sólo disponemos en nuestro estudio de textos descatalogados o excesivamente caros, sino que además asistimos a la formación de un «capital simbólico no declarado» con posibilidad de incidencia en el paisaje de la cultura.

En su aplicación a la generación de signos estético-expresivos, la fotocopiadora ha desarrollado dos discursos: el de la electrografía y el del copy-art (véase en este mismo volumen el artículo de Maite Barrera). El primero de ellos hace referencia a la integración de los nuevos modos de producción en la obra artística y persigue la generación de originales según uno de estos dos procedimientos: integración de la fotocopiadora en el proceso creativo como una de sus herramientas entre otras, dotándola de un sentido circunstancial acorde con sus posibilidades estéticas, como en algunas instalaciones y acciones, o producción de obras cuya sentido reside en que la copia sea el original. La artista madrileña Carmen Cámara desarrolla un trabajo que sintetiza ambas actitudes, por lo que representa un paradigma válido de integración de nuevos modos de producción y, en este caso, explícitamente de reproducción de imágenes. Mediante ampliaciones sucesivas de un mismo rostro persigue los rasgos fundamentales de su fisonomía hasta dar con un fantasma melancólico al que la tecnología ha arrebatado su corporalidad; con series sucesivas de estos rostros compone extensos murales en blanco y negro que cubren las paredes, el suelo y el techo anulando toda referencia espacial y conformando lo que ella ha bautizado como *Teatro del Horror Vacui,* donde habita un clima de frío misticismo cercano al del sepulcro que la autora recomienda para decoración de naves industriales. Se trata de un caso de integración y crítica de los nuevos medios técnicos de reproducción desde una posición adorniana que trata de dotarlos de sentido.

Inverso, aunque no contrario, es el discurso de quienes celebran la posibilidad de reproducir indefinidamente una misma obra como maniobra subversiva dirigida contra las instituciones que gestionan lo artístico. En esta onda se orientan las actividades del colectivo *Gratis,* que monta esporádicamente exhibiciones reprográficas en las que el espectador puede confeccionarse su propio catálogo de originales con la ayuda de una fotocopiadora ignorando el copyright. Y quieran mostrar estos eventos hacen referencia al contexto sociopolítico e intencionan contenidos de

índole más amplia que los intereses subjetivos del artista: así, la superación de los condicionantes mercantiles y las tácticas anti-copyright se convierten en programa de acción siempre asumido, pero además se organizan convocatorias para denunciar procesos políticos concretos o se aspira a evadir las fronteras nacionales. La última exposición del colectivo mencionado se llevó a cabo en un barco botado desde España que terminaba su recorrido en Portugal. Uno de los aspectos más interesantes del mail-art consiste precisamente en su capacidad para eludir estas fronteras. Ésta es la actitud que, escapando a los condicionantes mercantiles y espectaculares, pretende liberar al arte de su servidumbre y ponerlo a disposición de las masas. La realidad es que su influencia es bastante limitada y restringida a circuitos especializados, ya que nos hallamos ante la enorme paradoja de un modo de producción estética apto para acceder rápida y fácilmente a las masas, pero silenciado y marginado por los medios masivos que generan «realidad» al por mayor. Por otro lado, la peculiaridad de sus lenguajes, que asumen y reproducen las rupturas llevadas a cabo por las vanguardias históricas en los modos de producción y percepción, requiere un lector cualificado. Este disloque cultural, señalado en su momento por Habermas, no es tanto producto de la especialización de los lenguajes (hemos olvidado que la obra de arte reclamada por esas vanguardias sólo comparece y se hace efectiva en el instante de su recepción, por lo que aquello que no es comunicado o comunicable simplemente no es ni arte ni lenguaje) como de la gestión cínica que el estado capitalista hace de su propia tradición cultural, la misma que permite que los mismos que debaten y cuestionan todavía si Beuys es o no artista paguen sumas magníficas por la posesión de un Duchamp, ignoro si porque es éste el mejor modo de enterrarlo o simplemente de evadir impuestos.

La existencia de estos dos desarrollos no implica la formación de posiciones excluyentes. Se trata de modos de acción paralelos que conviven pacíficamente en el mismo taller y, a veces, en el mismo artista. La liviandad del soporte, la posibilidad de elegir el número de originales a reproducir de una matriz que, en en sí, carece de valor estético y la escasa proyección de su obra en el mercado convierten al electrografista en un copyartista fáctico y en un mailartista potencial. Las propias condiciones que impone el medio hacen converger en muchos casos las estrategias: la homogeneización de texturas en la interpretación mecánica de la matriz lo hacen especialmente adecuado para la producción de collages y fotomontajes, y por ello una canalización nueva y eficaz de los usos y métodos de la vanguardias históricas, de la apropiación dadaísta de imágenes y

la manipulación situacionista de signos; la posibilidad que ofrece de superponer elementos icónicos y verbales hace que el poeta visual se acerque a la fotocopiadora e interaccione con ella generando sus propios efectos de feedback bidireccional. Se comparten posibilidades y limitaciones, publicaciones, espacios expositivos y proyectos: todo ello induce a una falsa percepción del copy-art como movimiento. A esta inexistencia de polémica puede no resultar ajena la exigua penetración de la teoría en este ámbito, si bien es cierto que las diferencias excluyentes emanan sobre todo de los aspectos más ideológicos del arte, pero no estaría de más buscar las razones en la ausencia de intereses y en la marginación institucional que sufren los creadores que utilizan este medio para expresarse, sea cual sea su orientación. Cabe sospechar por tanto que dicha marginación no responde a la elección estética o ideológica del artista, sino que es el medio, la herramienta de la que se vale, lo que crea recelos y desconfianzas entre los gestores de capital simbólico. El sistema espectacular ya no teme la conmoción surrealista de la conciencia puesto que posee las claves conductistas que lograrán canalizarla; sabe que la ruptura de los lenguajes practicada por el poeta visual puede ampliar sus tácticas de control psicológico mientras siga practicándose desde arriba con más intensidad y amplitud que desde abajo. La explosión futurista, la implosión dadaísta o las muecas del punkero de turno no harán sino llenar de argumentos fascinantes las pantallas de exhibición, siempre y cuando permanezcan en ghettos y se dejen interpretar como modas o movimientos. Hasta la propia «muerte del arte» se convierte en una catarsis ritualmente repetida que despeja ámbitos y mercados. Lo que el sistema no puede tolerar es que exista algo que posea valor y no tenga precio.

El artista plástico, el poeta visual deberían disfrutar de plena libertad para manejar el medio a su disposición de forma que hagan evolucionar el arte o la literatura del mejor modo posible, pero a causa de los condicionantes socioeconómicos en que se desenvuelve se ve determinado por ese mismo medio. Hablará del amor, de la desdicha humana o de Chiapas insurgente, pero siempre habrá producido una fotocopia, y ese sambenito pesará en la recepción aunque él no lo quiera. Sin llegar a suscribir los eslogans de McLuhan pensamos que el medio nunca es inocente en la composición del mensaje, y menos aún en el caso de las fotocopiadoras, lo que por un lado confirma la intuición benjaminiana acerca de la importancia de la reproductibilidad en el estatuto ontológico de la obra de arte y por otro determina el estatus socioeconómico de la misma, puesto que el artista proletarizado, ya pretenda derrumbar dicho sistema o sobrevivir

en el mismo (lo que, por cierto, no es moral ni políticamente reprobable en el actual ordenamiento), se enfrenta una y otra vez al problema de la reproductibilidad, ya sea para escapar o para hundirse en ella.

Se ve por qué la fotocopiadora y, en general, los nuevos medios de reproducción electrónica, marcan un hito histórico en la evolución del sistema del arte. Los pensadores de la Escuela de Frankfurt vieron ya en la reproductibilidad el tema básico que tendría que afrontar el artista en nuestro siglo y así lo categorizaron en el contexto de una crítica del capitalismo. Adorno apostaba por la integración de los avances tecnológicos en la obra precisamente para que la sensibilidad estética no se viese diluida en ellos; ésta es la actitud de los electrografistas. Por su lado Benjamin, cuyo mensaje han sabido recoger los copigrafistas, valoró positivamente las nuevas posibilidades de democratización del deleite estético y del acceso a la cultura que los nuevos medios procuraban. Ambos suponían la misma transformación estructural y reconocían, con mayor o menor entusiasmo, la inutilidad de retroceder. Estos planteamientos teóricos, surgidos como reacción a las nuevas condiciones industriales de producción serial, encuentran un nuevo punto de inflexión con la aplicación de tecnologías específicamente aplicadas a la reproductibilidad instantánea. De extender todo su potencial, ésta vendría a suponer para la experiencia estética lo que en su momento supuso la imprenta para la cultura discursiva: no sólo un cambio cuantitativo en el número de objetos factibles de reproducir y de receptores que tienen acceso a ellos, sino también un cambio cualitativo de la propia obra, una redefinición del creador, una reestructuración de los sistemas de enculturación y un nuevo paradigma perceptivo.

Tales ganancias no se producen, por cierto, sin pérdidas. A la emergencia de un nuevo paradigma corresponde la pérdida del anterior, que no el abandono, y de toda la gama de valores y de creencias que lo sustentaban y sustentaba. Es lo que en su crítica categorizó Adorno como «desartificación» y Benjamin «pérdida de aura» de la obra artística, en definitiva el proceso de desintegración de la estructura tradicional de la experiencia. En aquél, ello se asume desde la óptica de un lúcido pero ineficaz pesimismo. Un fenómeno similar aconteció con la adopción de la imprenta: el libro perdió su carácter distintivo, el aura de su posesión que implicaba dominio, pero favoreció la difusión de ideas y de un saber acaso un poco edulcorado para el gusto de la época. Dejó de ser objeto único, referente legendario para la mayoría de la población y se avino a reflejar discursos más pedestres. ¿Podemos afirmar que la uniformidad de la letra impresa

no resta expresividad al trazo poético, nunca idéntico, de la mano conectada a los envites del corazón? ¿O que el golpeteo de la máquina de escribir no perturba la concentración y falsea el ritmo del pensamiento o que la homogeneidad del texto no induce en el productor de discurso factores objetivantes que atentan contra la peculiaridad de su instante? Resistirse nostálgicamente a estos procesos es repudiar nuestra condición histórica e ignorar que lo nuevo es el flujo de lo eterno.

Benjamin, consciente de esa dinámica entrópica del signo estético, vio en ello sin embargo la oportunidad para una politización del arte que realizase, cuando menos en la superestructura y a través de ella, la utopía de liberación que los románticos ilustrados prometían y exigían las vanguardias. Su propuesta se halla en las antípodas de la estetización de la política que propician los medios de comunicación de masas en la actualidad, evolución perversa que señaló en su análisis del cine, medio que pese a reunir las condiciones para llevar a cabo una subversión de la percepción del mundo, fracasó al tener que adaptarse a los nuevos modos de gestión y difusión de capital simbólico. Pero si el cine sucumbió a los dictados estéticos del poder a causa de las grandes inversiones que este arte exige, no ocurre lo mismo con las prácticas artísticas de bajo presupuesto. Ello convierte a los nuevos medios de reproducción electrónica en portavoces y revitalizadores de aquella explosión de las vanguardias nacida en el suelo fértil y despejado donde yace el cadáver del arte.

Del arte muerto: sé que para muchos esta expresión se ha transformado en tópico, y que avalado por la permanencia de gesticulaciones artísticas y canales de difusión, se sigue habitando o asumiendo la ficción de la «alta cultura». Un amigo que no es filósofo, dice que aunque Dios muriese quinientas veces la Iglesia seguiría existiendo. La iglesia seguirá existiendo convirtiéndose ella misma en simulacro de sí misma: en muerte. Nos corresponde decir a nosotros no que el arte ha muerto, sino que el *Arte ya es muerte,* del artista, de la obra y de los impulsos utópicos de liberación proclamados por las vanguardias. El reprógrafo no sólo se enfrenta a este vampiro a nivel de contenidos, sino que las calidades estéticas conseguidas por la fotocopiadora resultan ideales para representar tanto el evento como el cadáver. El evento: el fogonazo frío que extrae de la matriz todo rastro de corporalidad y toda latencia expresiva implicada allí por el contacto directo con la actividad manual del creador. Precisamente muchas de las obras producidas por el electrografista aprovechan la pérdida de matices figurativos derivada de la interpretación tecnológica de la

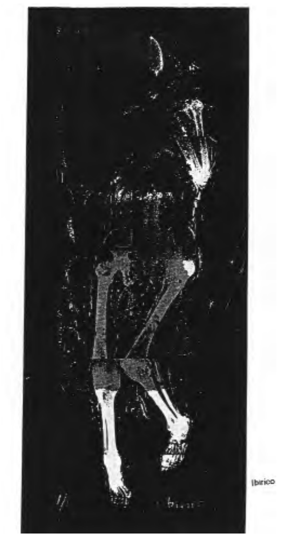
imagen tomada como base, muchas veces con una intencionalidad específica, como en la obra citada de Carmen Cámara. Y el cadáver: el cuerpo aún caliente que con cadencia melancólica y sin voluntad propia se instala en la bandeja servidora.



Carmen Cámara: *Teatro Museo del Horror Vacui*



Nel Amaro



Ibirico



Ego Abúlico (E.A.Graphix)

Sostengo que el artista lo sabe y lo refleja, de modo más o menos consciente (ver *Papel para fotocopiadora,* del copiartista Nel Amaro) o genialmente inconsciente (ver *Desnudo bajando una escalera*, del electrografista Ibirico) y que la reprografía nos los recuerda en cada una de sus ejecuciones, mediante las cuales tratan de vitalizar o exorcizar definitivamente ese fantasma. La obra genérica de Nel Amaro es paradigmática de lo que sería la actitud copigrafista dentro de las dos tendencias señaladas. Heredera de Fluxus, enfatiza la espontaneidad y la manipulabilidad del paisaje icónico dándole un sentido que redime al receptor de la pasividad con que se expone a los signos. En este caso concreto se trata de una obra conceptual en la cual se reflexiona sobre el propio medio y su soporte. La inscripción realizada en el mismo nos advierte por un lado de que no es en sí una obra de arte, y por otro constituye todo un veredicto, casi una condena que desintegra toda su virtualidad y lo determina a ser «fusilado» electrónicamente en aras de un producto más noble que él mismo. Por su parte, Ibirico representaría la actividad paradigmática del electrografista, conocedor experto del medio y productor de obras que buscan escapar al efecto banalizador de la reproductibilidad (1/1). De hecho, la reproducción en B/N para este catálogo resulta ser bastante poco indicativa de lo que es la obra original. Pero lo que en ella se representa es la reinterpretación tecnológica de una obra convertida en clásica pese a que su autor es uno de los máximos exponentes de la desintegración estructural de la obra de arte. Se trata de *Desnudo bajando una escalera* de Duchamp, obra de 1912 que trataba de transcender el carácter estático de la pintura mediante una representación pura del movimiento corporal, lo que no podía hacerse sino «desnudando» los elementos figurativos e introduciendo en la pintura los efectos de abstracción producidos por la captación tecnológica del dinamismo. Creo que esta obra de Ibirico enfatiza el efecto de desnudamiento tecnológico de la corporalidad de la imagen, haciendo penetrar el rayo láser donde no alcanza el ojo humano. En la ficción implícita en ella, el original sería un cuerpo vivo atravesado por el fogonazo para extraer de él su esquema óseo, su estructura desvitalizada.

Muerto el arte (el arte como institución) no todo es un desierto de hielo y megabites. El arte no tiene el monopolio de la belleza y el lenguaje. A este respecto, es hora de reconsiderar la importancia que las fotocopiadoras han tenido en la lucha contra el negocio de la cultura, en la preservación de un espacio de creación no mercantilizado y en la generación de un enorme capital simbólico no declarado a través de la fanedición y el panfleto. Perdonémoslas, por tanto, sus pequeños atentados ecológicos. Y despertemos del sueño cultural que nos impide disfrutar de una muerte tan productiva.

Texto: Luis Navarro
Catálogo de la *Muestra Internacional de Arte por Fotocopia* (Madrid, 1996)

> Era necesario liberar las cosas y dejarlas que se encadenasen de nuevo naturalmente, a pesar de la divergencia que pudieran presentar ante las conexiones establecidas por la tradición y la costumbre. Era necesario posibilitar que las cosas ensayasen contactos mutuos con todas sus particularidades y variedad, con el objetivo de reaproximar lo que ha sido falazmente dividido y dividir lo que ha sido falazmente unido. (Luther Blissett)

La convocatoria había servido para dar a conocer mundialmente la iniciativa y para ponerla en contacto con otros grupos de gestión cultural independiente, y también para que muchos otros se distanciasen de ella, no siempre por razones personales o ideológicas, sino por una cuestión de «estilo». Los que buscaban un espacio de promoción personal, sin entender el fondo de la cuestión, no debieron ver ninguna salida por ese camino. Los que permanecían apegados a una práctica artística desligada de otro tipo de cuestiones entendieron que no había allí ningún problema «artístico». Los que creían que la política lo mancha todo desconfiaban. No había malos rollos: la gente desaparecía, en ocasiones de forma fulminante, pero no había nada que discutir. No era una organización.

No existía una «agenda» ni un esfuerzo consciente en este sentido, pero estábamos entrando en una nueva fase. El proyecto había crecido lo suficiente para forjarse una trayectoria y elegir a sus afines, para encontrar su marca y su contexto dentro de la red. En el esfuerzo por movilizar una conciencia alternativa construida desde la base en el contexto de un movimiento anticapitalista en reformulación, entramos en contacto con multitud de sensibilidades y proyectos convergentes en cuanto a fines y a métodos que estaban surgiendo al mismo tiempo: la plataforma para la difusión del mail-art inaugurada por la factoría Merz Mail a través del fanzine *P.O.Box*, una interesante vía de penetración para las ideas circulantes en el underground europeo, el plagiarismo incontinente del Laboratorio Excéntrico, los juegos postales anónimos de Stidna!!, el activismo callejero de La Fiambrera Obrera, etc.; o fuera de España, el «terrorismo poético» de Hakim Bey, las campañas neoístas de identidades múltiples o Luther Blissett. Comprobamos que ya existía una corriente de producción simbólica activa de la que formábamos parte, con dos expresiones muy distintas entre las que intentábamos crear un puente: una red de producción e intercambio simbólico que utiliza el correo como medio de comunicación personal, que arranca de las vanguardias y se dinamiza a partir de unos determinados principios compartidos por todos sus practicantes utilizando multitud de soportes (videos, música, objetos): la red de arte postal, convertida en género por sus especiales características (autoría colectiva, obra procesual, diversidad de soportes, eclecticismo por tanto), que ha incorporado nuevos géneros al arte, pero que ante todo ha

desarrollado el sentido de la vanguardia hacia derivas pragmáticas; y una escena juvenil underground que ha desarrollado su propia literatura, sus comics, su música, a través de pequeñas productoras y distribuidoras que utilizan circuitos específicos. Aquí arranca el movimiento de fanzines de los 90's, con una tecnología que apunta ya a las redes y una conciencia muy politizada, aunque en general bastante nihilista.



DEPORTES

París expulsa a un nuevo contingente de africanos

Un total de 64 ciudadanos de Senegal y Malí que se encontraban en situación irregular en Francia fueron expulsados el viernes del país, por vía aérea. El primer destino fue Dakar, donde fueron repatriados 19 senegaleses, y de ahí el avión continuó a Bamako, lugar de destino de 45 ciudadanos de Malí. Según fuentes de Interior, de entre los 64 expulsados, 18 acababan de salir de prisión. Este tipo de expulsiones son efectuadas periódicamente por Francia desde la llegada al poder del centroderecha.

Reducción de los permisos de trabajo a inmigrantes no comunitarios

Dos etarras deportados entran en Bélgica y aparecen en una fiesta de HB en homenaje a la banda mafiosa

Tras entrar impunemente en Bélgica, los etarras Rosa Alcorta y Francisco Hernández, que se presentaron a sí mismos como deportados en Cabo Verde y Argelia, respectivamente, aparecieron ayer en una fiesta-homenaje organizada por HB en Bruselas.

EXPULSIÓN **La Policía no entiende a un súbdito de Sierra Leona y le echa**

Asedio policial a los deportados vascos en Baiona

El plan anti-terrorista impide la entrada ilegal de 70.000 personas en Francia

El plan francés de lucha contra el terrorismo impidió la entrada en Francia de 70.000 personas sin la documentación reglamentaria. Según el ministro de Interior francés, *«desde hace nueve meses, y dentro del plan puesto en marcha a raíz de los atentados terroristas en Francia, se ha impedido la entrada ilegal de 70.000 personas con tres millones de controles de identidad efectuados por la Policía»*

MiKuerpo: "Deportes" (1996)

Por una música participativa

Porque no

> La crítica es la condición mínima de subsistencia de una sociedad abierta. (Eduardo Subirats)

Para escapar de la telaraña cultural impuesta por el sistema, es necesario no sólo distanciarse y construir otra red independiente, sino también imprescindible cuidar que la construcción alternativa no repita los mismos elementos arquitectónicos de la anterior. Si tales componentes estructurales se reproducen, las nuevas creaciones quedarán condenadas a su inevitable asimilación y manipulación por la cultura imperante.

Toda la música joven comercial, y también mucha de la perteneciente a la esfera marginal, está atrapada entre unos criterios compositivos de carácter técnico que la atan a unas concepciones estéticas anticuadas y limitantes, que frustran todo intento de participación en la gestación de una nueva mirada transformadora de la realidad social. Esto es debido a que la música joven no ha sido capaz de absorber los elementos estructurales de la revolución de las vanguardias históricas, desarrollándose independientemente de ellas en muchos aspectos clave, y manteniendo, en cambio, una directa conexión con la tradición musical del siglo XIX. Tal circunstancia es la responsable de que esta expresión artística pueda entrar como anillo al dedo en el sistema de dominación establecido, ya que se muestra apta para ser reducida de su posible contenido subversivo a una estética formalista y espectacular de carácter comercial.

La música que parte de elementos formales propios de una tradición cultural explotada y asimilada puede ser digerida por el sistema actual de producción cultural en serie, e impulsada institucional o comercialmente como producto de consumo habitual, porque los potenciales elementos críticos o revolucionarios que en ella participan se concentran en la esfera contenidista y no han sido transcritos a la de los más básicos patrones estéticos musicales.

Recordemos que las estructuras estéticas sobre las que se construyen incluso muchas de las expresiones musicales consideradas propias por los círculos marginales más radicales son, fundamentalmente, la armonía tradicional, la rítmica tradicional, y el concepto de forma musical tradicional. Todos estos componentes técnicos pueden ser tolerados por la cultura establecida, en tanto en cuanto ya ha sido realizada una crítica destructora sobre ellos en tiempos de las vanguardias históricas, que descubrieron su inaptitud para crear o desarrollar nuevos contenidos artísticos distintos de los burgueses dominantes del siglo anterior. La evidente diferencia estilística entre las producciones musicales decimonónicas y las actuales de la música joven reside principalmente en aspectos no estrictamente técnicos de las composiciones, como el disfraz, el gesto, la imagen, la tecnología empleada, etc. Las diferencias de los componentes rigurosamente musicales, en cambio, hay que interpretarlas como la evolución exacerbada de todos los aspectos que ya aparecían en la música burguesa, ritmos repetitivos, armonías esquemáticas, frases musicales de rígida estructura, y, en los mejores casos, melodías con una rica interválica. Este desarrollo estético, sin embargo, ha comprometido a su vez la transmisión de toda una serie de condicionamientos y prejuicios heredados, que en muchos casos, de hecho, se han radicalizado.

La música joven ha mantenido unas estructuras anticuadas por su vocación espectacular. Ya en el siglo XIX, la música era sobre todo un fenómeno de masas para la purificación e instrucción colectiva. Basta recordar los casos de Wagner en Alemania o Verdi en Italia, donde sus óperas se convirtieron en verdaderos sentimientos populares, que producían una falsa apariencia de solidaridad entre las clases sociales, para unirlas y dirigirlas a la conquista de la ansiada construcción nacional. El peligro a perder este tipo de conexión directa con el público es lo que ha obligado a la música joven a mantener unas estructuras históricas que hoy en día carecen e impiden todo significado utópico o revolucionario.

De la incapacidad para descomponer la dualidad creador/público, motivada por el cultivo de los actuales procedimientos técnicos heredados que exigen tal separación, y de la asociada vocación espectacular de la música joven, ha nacido una lógica industrial de lo musical dedicada a la mitificación de los nuevos 'artistas'. La estructura de dicha mítica se despliega en todos los ámbitos del fenómeno musical, evidenciando unas relaciones jerarquizadas y aniquiladoras de la diferencia y la individualidad. La anticuada, antidemocrática, dogmática, elitista y soberbia relación jerárquica artista/espectador se mantiene y se lleva hasta los límites extremos que permite la técnica y la logística de fabricación de espectáculos. El escenario se eleva y se agranda imponiéndose como el Olimpo sobre un público oscurecido y miniaturizado. El músico amplifica su voz hasta imposibilitar el diálogo con una masa a la que se le niega la expresión. En general, se recrea toda una realidad simulada electrónicamente de luz y sonido, donde hay quien dirige y quien es dirigido, y donde el tipo de interacción humana está determinado a priori. En definitiva, se impone un concepto de relación social siguiendo las pautas de siempre: el mito despliega su dominio sobre la colectividad.

Ya Adorno alertaba de esta situación, y veía su origen en una determinada estrategia de dominación dirigida a imposibilitar la creación de una nueva cultura independiente. Tal maniobra política estaría comprometida en fraguar un espacio donde se impusiese la consciencia de un imparable proceso de banalización de la cultura y el arte, a las que, mientras son alimentadas y aduladas institucionalmente, se les decreta su defunción en la repetida esquela «la muerte del arte». A este respecto, Adorno analiza el jazz y lo que fue su música joven contemporánea, descubriendo que tras haber nacido como mestizaje cultural o como voluntad de superación histórica de una realidad social impuesta, ambas experiencias estéticas fracasan debido a la incorporación de comportamientos fetichistas y acríticos de origen burgués. Ante lo cual propone una reflexión histórica y la vuelta a los criterios musicales de la vanguardia clásica de los años 10. *La conciencia de la masa de oyentes está perfectamente adecuada a la música convertida en fetiche. Se escucha música de acuerdo con los preceptos establecidos, y, desde luego, la depravación misma no sería posible si tuviese lugar una resistencia».*

Porque sí

> lo que busco, desde que he cobrado conciencia de que existe un muro entre el público y el creador musical, es hacer caer ese muro. (Pierre Boulez)

La conciencia de la existencia real de una inevitable separación y la falta de comunicabilidad del lenguaje musical son unas constantes fundamentales con las que los compositores del siglo XX no han podido dejar de confrontarse. Unos han rehusado encarar esta coyuntura, otros, como Boulez, la han tratado desde posiciones históricas e intelectualistas, y otros finalmente, han encontrado en la participación la solución a esta problemática. En cualquier caso, es preciso proponer este mismo debate en la música joven con la finalidad de apartarla de sus actuales patrones técnicos compositivos, para que abandone así sus inevitables, y en muchos casos inconscientes, consecuencias que no dejan de recordarnos, en todo momento, los patrones sociales burgueses de dominación sobre los que está construida nuestra actualidad y nuestra historia más inmediata.

Una sugerencia que abriría un mundo lleno de nuevas posibilidades empieza por a-prender (en el sentido de apropiarse para reinventar y desarrollar) las técnicas que en música clásica surgieron a partir del movimiento dadaísta y que se difundieron en su mayoría alrededor de los años 60. Experiencias fluxitas, cagistas, happeninistas, etc. la establecieron un nuevo concepto de música donde desaparecía la jerarquía compositor/intérprete/público, en beneficio de la participación y la creatividad universal. Estas formas de expresión, por su propia configuración son irreductibles a la lógica industrial así como al consumo masivo de cultura. Por una parte, el resultado artístico final de cada evento musical es imprevisible y directamente establecido por unas circunstancias improbables de calcular y repetir. Este impedimento para la reproductibilidad del resultado final (ni siquiera es concebible acercarse a él) elimina el concepto de obra de arte acabada e independiente, lo que imposibilita su mitificación y proceso de fetichización en mercancía cultural. De este modo, la estrategia del disco fracasa ante la obra abierta y democrática.

Fue Gramsci quien denunció la estrategia burguesa de sistemática aniquilación de la imaginación y la creatividad popular, así como de sus señas de identidad y canales formales para la participación en todo proceso creativo independiente y crítico. Para Gramsci, la destrucción

del folklore popular formaba parte de un programa de aprisionamiento de la creación cultural popular entendida como fruto de la colectividad. Como sabemos, la cultura popular histórica fue resultado de la participación activa de una infinidad de individuos anónimos en la transformación de unas creaciones artísticas originarias que, una vez popularizadas, fueron abiertas a la variación colectiva e imprevisible. El pueblo daba origen así a unas formas culturales folklóricas de autoidentificación y de reivindicación social capaces de organizar un sentimiento colectivo y revolucionario.

El paulatino proceso de extrapolación del arte de sus condicionamientos sociales de creación, que tras un dilatado periplo a lo largo de toda la modernidad lo llevan al museo y al disco, determinan la muerte del arte en tanto y en cuanto creación colectiva y abierta, en favor de una serie de individualidades independientes, que por su propia circunstancia, carecen de capacidad para reinterpretar y reinventar continuamente los productos culturales, y así mantenerlos vivos en la sociedad y en la historia. La creación artística burguesa se cierra a unas condiciones de reproductibilidad determinadas, que mientras la consagran íntegra en la historia, a la vez, la invalidan como medio vital de comunicación social.

Por eso, es importante recuperar la figura del Anónimo como punto de partida de un producto cultural sobre el que fracasan las estrategias fetichistas del consumo cultural y aniquiladoras de la colectividad, ambas implícitas en el Copyright. En cambio, una nueva estrategia de creación ajena a la lógica de la propiedad privada abre un posible ámbito de verdadera participación estética desinteresada, favoreciendo un discurso artístico compartido y sincero, cuyo producto final sea fruto de una sensibilidad social representativa. En este sentido, el arte plástico popular desplegado en las paredes más escondidas de nuestras ciudades, el mejor grafiti, representa un espacio abierto para la participación voluntaria, colectiva y anónima, donde la lógica de dominio burguesa no encuentra lugar. Tales espacios desinteresados y abiertos a la intervención desjerarquizada no abundan en las producciones musicales, por lo que se produce la explícita paradoja de que en los conciertos quien más disfruta es quien crea la música y no quien la escucha. El público termina convirtiéndose de este modo en invitado de los «artistas» invitados, y esto no puede quedar así.

La música tiene que ser arte de la experiencia y no «obra de arte». Y no debe producirse independientemente de quien la escucha sometiéndose a la voluntad de un determinado creador. La música debería ser, ante todo, fruto de su mutuo diálogo.

Texto: Misola Dorela
Amano # 6, abril 1997.



MiKuerpo: Decollage para papel (1996)

Un fanzine es hacer un fanzine. (el Hijo Secreto)

La producción de fanzines en pequeñas tiradas mediante la fotocopiadora fue, en un primer momento, el principal modo de acción de mikuerpo. Un fanzine es una publicación autoproducida de bajo presupuesto. Antes del desarrollo de internet, que lo hizo finalmente innecesario en su versión impresa, el fanzine era la herramienta básica de producción simbólica a pequeña escala. Antepasados suyos como el boletín o el panfleto cubrieron un papel central en la forja y desarrollo de los movimientos sociales. Es en los años setenta, vinculado a la filosofía *DIY* de los punks, cuando surge el fanzine propiamente dicho, en la tradición de la que queríamos participar. Desde entonces el fanzine evolucionó integrando nuevas tecnologías y ampliando y perfeccionando sus formatos.

Creo que puede hablarse de tres oleadas de autoproducción impresa en España desde finales de los setenta. Anteriormente hubo manifestaciones aisladas, donde publicó gente como Nazario, Almodóvar o Mariscal, que sin llegar a desarrollar un movimiento sentaron las bases de lo que podía llegar a hacerse con muy pocos medios y sirvieron como gérmenes y referentes de los que habrían de sucederles. Los primeros fanzines importaron directamente la estética rala de los punks y prefiguraron lo que ya entonces, a medida que se diseñaba, se llamaba «la movida». Estaban hechos con máquina de escribir y los diseños eran manuales, no siempre conseguidos. Hay una presencia importante del cómic. En Euskal Herria los fanzines adoptaron un tono político que se exportó al resto del estado. A mediados de los ochenta se conforma una segunda oleada más lúdica y menos politizada, vinculada a la cultura juvenil *indie* o alternativa, que ya integra el diseño profesional y las herramientas de la informática. Finalmente, la de mediados de los noventa coincide con el retorno de una cierta conciencia política, prefigura la cultura de redes y participa conscientemente en la construcción del movimiento antiglobalización.

El fanzine es en sí mismo un modelo privilegiado de acción estética a pequeña escala, como lo son el grafiti, la okupación o las radios libres. Su inmediatez, la ausencia de censuras y filtros legales, su capacidad para escoger su público y sus tiradas proporcionan una libertad de acción que compensa la falta de presupuesto. *Amano* era además una lanzadera de nuevas formas de acción, un instrumento para la documentación,

las propuestas y el debate de estas formas de acción. Aparecieron diez números entre 1994 y 1998. Mikuerpo desarrolló muchos otros fanzines especializados, pero *Amano* era su medio de comunicación y su punto de apoyo para mover el mundo. Un fanzine es, por fuerza, irónicamente ambicioso. En un flyer perdido se definía el *Amano* en este ambicioso sentido como

– *signzine:* un soporte que hace circular signos de cultura, los produce e interpreta, un «laboratorio de signos» que trata estas realidades como especies biológicas.

– *livezine:* la revista sólo es catálogo y documento. La verdadera revista se produce en directo, en el encuentro entre creadores.

– *zinezine:* una «revista de revistas» que acoge o relanza otras iniciativas, y que se sabe inmersa en una red o movimiento.


AMANO
1
500 pts
Publicación homologada por el MISTERIO DEL INTERIOR



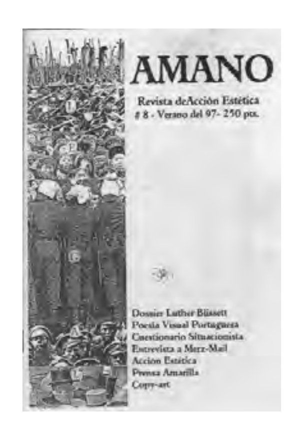

industrias
MIKUERPO
Aportado 36.455
28080-Madrid
AMANO


AMANO
Revista de Acción Estética. Número 4: Nov. 96
Cuarenta Duros


AMANO
REVISTA DE ACCIÓN ESTÉTICA Nº 5. FEBRERO 97. 250 PTS


AMANO # 6


AMANO
REVISTA DE ACCIÓN ESTÉTICA
CAMBIAREMOS EL UNIFORME POR EL DISFRAZ, NOS FILTRAREMOS EN LOS MEDIOS Y REVENTAREMOS EL ESPECTÁCULO DESDE DENTRO. ¡HAGÁMOSLO DIVERTIDO!
RESISTENCIA VÍRICA
250 pts
nº 7 junio-97


AMANO
Revista deAcción Estética
8 - Verano del 97- 250 pts.
Dossier Luther Blissett
Poesía Visual Portuguesa
Cuestionario Situacionista
Entrevista a Merz-Mail
Acción Estética
Prensa Amarilla
Copy-art


AMANO
9 - octubre 1997

Okupación editorial

El fanzine como herramienta de cambio social

Estos son unos encuentros sorprendentes. Casi resulta fácil imaginar las motivaciones que pueden tener los editores para reunirse. Sin embargo no lo es tanto trazar el eje alrededor del cual gira la diversidad de propuestas que se citan aquí cada año. Al principio era sorprendente que determinadas publicaciones exhibieran ese rótulo en su mancheta, pero a medida que hemos ido adquiriendo un concepto menos rígido de los conceptos, que hemos comprendido que el lenguaje es sobre todo su uso y, por tanto, un constante, ineludible abuso y una trampa que cambia de forma y de poderes, nos hemos ido acostumbrando. Lo que vemos sorprendente ahora es que se nos ceda un espacio en ellos a gente que no somos más editores que telespectadores, ni tenemos el suficiente dinero para ser independientes, a fin de hablar de una realidad, de una actividad que niega la existencia de editores profesionales y/o especializados, o cuando menos la cuestiona.

Hoy editar es todo: basta pulsar Archivo-Editar. ¿Por qué no llamar «editar» a escribir un grafiti en la calle? ¿Por qué no llamarlo incluso «publicar»? La gente dobla cuatro folios por la mitad y los numera, escupe a la pantalla y el mundo entero puede saber que está sola y mal follada. El amor es el 85% de internet, pero no hay que alarmarse, debería ser el 100% de la comunicación, y la tecnología sólo un buen modo de quedar. No es bastante con que las cosas estén; también tienen que existir. Nunca antes se habían sucedido tantos gestos de apropiación política de los medios para las masas. Se había enunciado algo semejante como una esperanza y hoy, cuando se dan las condiciones adecuadas para ello, lo seguimos viendo (todavía) como una posibilidad no garantizada. El título con que anunciamos este breve comunicado no se refiere todavía más que a

esa posibilidad, sin pesimismo y sin euforia. Las palabras cambian de sentido una vez que se accede a su virtual realización como comunicación. Cuando su uso se extiende tanto como es deseable no sólo pierden energía, sino que rebotan, se enredan y subvierten.

Con una multiplicidad de accesos comunicativos, con la invasión incontinente de publicaciones surgidas de iniciativas personales o colectivas y la diversidad de sujetos y motivaciones a que las responden nos hallamos de lleno y sin remedio en ese proceso. Esto es lo que verdaderamente importa y hay que retener del movimiento de fanedición. Creo que en la actualidad ese movimiento existe en nuestro país. Hago aquí referencia a publicaciones de carácter no legal, aunque legítimas por el hecho de que surten un vacío; me limito también a aquéllas que frecuentan ambientes juveniles cuando hablo de tal movimiento. La actividad en este campo no tiene ahora comparación con fenómenos similares que funcionan históricamente como precedentes; ni en cantidad ni, en consecuencia, en calidad y diversidad. Estamos envueltos, participamos en una tendencia vertiginosa e irreversible hacia una cultura que se disuelve cada vez más en actos participativos, donde lo económico todavía funciona como problema, pero no como premisa de la acción.

Sería importantísimo que quienes lideran el repentino acceso a los medios de una realidad editorial cínicamente ninguneada pusieran el acento en esta clave del movimiento de fanedición, del que creemos formar parte sin carnet ni normativa: la inversión del flujo informativo y comunicativo clásicamente unidireccional, hasta la conversión de cualquier hij@ de vecin@ en trazador de signos y productor de eventos. Es una realidad que trasciende su expresión editorial y tiene manifestaciones análogas en todos los ámbitos de la convivencia. El fanzine es un fenómeno más que alimenta y se alimenta de los nuevos movimientos sociales, la okupación y la insumisión fundamentalmente. Por supuesto el fanzine cumple otras funciones dentro de la dinámica social, sirviendo de soporte a colectivos con motivaciones demasiado específicas para acceder a los medios de masas, sea cual sea su temática. Por ejemplo: hay fanzines sadomasoquistas, y aún en esta derivación perversa del fenómeno que parece reproducir las claves de dominación que sustentan la convivencia, observamos un tratamiento desde abajo que convierte al consumidor ya no en un consumidor de pornografía sino en un explorador de sensaciones. Esta es su cualidad por tanto más importante. Desde que *Amano* lanzó su primera tirada de 50 ejemplares sostuvo esta tesis: tras el agotamiento de los

recursos de experimentación formal de las vanguardias y de su capacidad de transformación social, la clave de lo nuevo, lo procesual, lo experimental y emergente se desplaza hacia los usos económicos, o mejor dicho no económicos, de los medios de producción cultural.

Pero a medida que el fanzine conquista, ocupa espacios editoriales infrautilizados, el fanzine y el propio proceso de okupación cambian de sentido. El sistema capitalista, construido sobre el vaciamiento de los significados y su reducción a claves de composición economicistas, ofrece siempre un contratipo de lo que sucede, que es el reflejo subvertido del fantasma del que mira fascinado por el desarrollo del espectáculo. Así se llega a decir que hay «demasiados fanzines», que el mercado de fanzines está saturado. Esto es no entender nada, quedarse con la poca mierda que te llega a través del soporte, porque el fanzine surge precisamente cuando el mercado se satura, bien porque precisa nueva energía para sostener su fluido económico, nuevos autores, jóvenes artistas, músicos independientes, o bien porque la peña ha decidido pasar a la acción, ofrecer al sistema reflejos subvertidos de su violencia y de su capacidad de tergiversar los conceptos.

El potencial emancipador del fanzine reside en la ejecución, y no en la consunción del flujo informativo; también en que condiciona un tipo de recepción más comprometido. Aquí es donde podemos valorar los resultados obtenidos por los fanzines de contrainformación como soportes privilegiados de los movimientos sociales autoorganizados, obligando al sistema a producir redefiniciones jurídicas de sus supuestos morales, cuya hipocresía denuncian. Estos fanzines, que parecen todos iguales y de hecho lo son, porque el fanzine se reproduce libremente, pretende trascender las limitaciones a que se ve abocado dentro de un sistema donde todo contenido debe poder ser traducido a cifra, a cantidad, a tirada. Un fanzine es un mensaje que quiere circular, no una empresa.

Hablamos aquí de sus posibilidades, no de su realidad: ésta está hecha muchas veces de rebeliones freudianas sin causa, discursos autocomplacientes y un uso frívolo de las palabras: revolución, independencia, alternativos, multimediáticos, okupación... Dentro de un sistema de puras cantidades sin concepto, el fanzine es un virus que se contrae cuando se lee, que conserva en la asepsis del capitalismo un factor humano, fisiológico, expresivo, que se extiende por contacto, y como tal virus utiliza tácticas de replicación y de mutación constante que impiden su teorización y control.

Las movilizaciones ya no se resuelven detrás de la barricada y del guetto. El fanzine propone nuevos modelos de movilización difusos y permeables, que pueden contaminar el sistema desde la estructura, pero también pueden ser contaminados. Por eso es importante sostener, frente a la manipulación mediática, estrategias de difusión que atenton contra el sistema económico: el uso desviado de la tecnología hacia propósitos de apropiación estético-política, la insumisión editorial, la burla a los derechos de copyright o el dar curso a propuestas que no pueden ser asimiladas por la estructura económica y apuntan a destruirla.

Ponencia de Industrias Mikuerpo en el IV
Congreso de Editores Independientes, Huelva, 1 de mayo de 1997.



El detorno del Capital (1997)

Culpables de inocencia

Menos optimistas que ayer. Pues hemos pasado de preguntarnos por qué de pronto surge tal cantidad de fanzines y se hacen visibles tantas ediciones independientes, cuyas reseñas empezamos a coleccionar como cromos y cuyos ejemplares intercambiamos con a veces lamentable promiscuidad, a preguntarnos por qué los medios descubren de pronto este fenómeno y le dan tratamiento de realidad, cuando todos sabemos que es la ilusión su fundamento. E ilusiones hay tantas, al menos, como ilusos, y tan ambiguas como el número y la calidad de ellos.

Nunca hemos dicho que una revista que vende 500 ejemplares se venda más que otra que vende 100. En realidad nunca hemos planteado este problema matemático. Lo que sí hemos venido manteniendo es que es mucho menos inocente vender 500 que 100, y muchísimo menos todavía regalarlos, y esto sin que la inocencia nos parezca un valor relevante. Lo que sí queda claro es que los medios de masas venden mucho más de 500 y nosotros, a pesar del salto a la opinión pública, seguimos sin atrevernos a decir lo que «tiramos». Es decir, seguimos siendo inocentes, mucho más ilusos de lo necesario para seguir creando y editando.

Valoramos positivamente el salto a la realidad de los fanzines y publicaciones independientes y nos preocupa el entorno de exaltación de lo alternativo en que éste se produce. Creemos observar que el concepto de independencia se está consolidando en la ideología sin una crítica de su potencial y de sus limitaciones semánticas. De sus limitaciones, porque hemos perdido de vista lo que es un fanzine, y nos hemos acostumbrado a percibir como fanzine todo lo que así se hace llamar, con lo cual en los

80 los ayuntamientos comenzaron a hacer fanzines, y en los 90 se pondrán a ello las multinacionales. De su potencial, porque al perder de vista lo que es un fanzine, su contenido de verdad más allá de su «mensaje» explícito, se olvida *qué* viene a aportar la prensa marginal y por qué es necesariaa. Con lo que cambia también su función social. Cuando se pretende integrar de un solo golpe no unos contenidos alternativos, sino el concepto «alternativo» en bloque, se pretende congelar la dialéctica. La apropiación por parte del sistema del concepto de «lo alternativo» suena a totalitarismo funcional, pretende el control sobre el motor de la fuga. La prensa marginal marcó en su momento directrices culturales y ha conseguido incomodar al sistema y hacerle cambiar de rumbo. Ha conquistado una historia y un sentido sin el apoyo de los medios. Ahora éstos le dan realidad social, valor cultural. ¿La configurarán también?

Es infructuoso trazar frentes críticos a un desarrollo inevitable, mejor atender a las posibilidades de intervención sobre el proceso. Las nuevas configuraciones políticas e informacionales son mucho más sensibles a la inoculación de «virus» que al la erección de barricadas. El mundo de las publicaciones alternativas experimenta el tránsito del estado latente al actuante en la comunicación social, momento crítico en el que puede ser metabolizado. En este punto tiene la función de dar noticia de lo nuevo, lo procesual y emergente. El fanzine como «noticia» deja de ser noticia y se convierte en galería de vanidades. En un modo más de ahogar la ilusión mientras se mantiene ocupados a los ilusos.

Texto: El Hijo Secreto
Amano #4, noviembre de 1996.

> A través de esos barrotes simbólicos que separan dos mundos, la gran carretera y el castillo, el niño pobre mostraba al niño rico su propio juguete, que éste examinaba con avidez como un objeto raro y desconocido. Pues bien, ese juguete que el pequeño harapiento hostigaba, agitaba y sacudía en una jaula, era un ratón vivo. (Baudelaire, citado en *Sign'zine 0: Márgenes*).

La escena de fanzines tiene carácter de *potlacht*. Los que no entendían esto solían durar poco. Es una forma de expresarse, no una empresa ni una carrera. Una de las pretensiones que tenía *Amano* era catalizar el movimiento de fanzines en una conciencia colectiva de identidades mínimas pero diferenciales. Por ello, favorecía el intercambio y la difusión de información acerca de proyectos editoriales alternativos y se formulaba en ocasiones como un *zinezine*, una revista de revistas que se sabía en la trama de un movimiento, que aspiraba a extenderlo y a practicar sobre él la interpretación y la crítica. De ser un fanzine que integraba dentro de sí otros microfanzines independientes, elaborados en ocasiones por otros artistas o colectivos, *Amano* pasó a ser una publicación autorreferencial que tomaba por tema el propio hecho de la autoedición en sus diversas formas y la emergencia de una fuerza de transformación social que actuaba desde el plano cultural. Practicaba el intercambio uno a uno con cualquier otra publicación alternativa del estado y referenciaba cada una de estas publicaciones en sus «páginas amarillas». Reflexionaba y debatía las líneas que iba abriendo el movimiento de fanzines. Participaba en aquellos eventos que lo propulsaban y podían servir de marco de encuentro entre todos los proyectos (Encuentros de Editores Independientes de Huelva, Festival de Fanzines de Guimarâes, Exposición de fanzines «Fascinarte» en Arganda, promovido por el colectivo La Más Bella) y, sobre todo, colaboraba con otros proyectos autoeditoriales del estado en cuanto se presentaba la ocasión (Merz Mail, Lápices en Lutxa, Alabastro, Elvis Pérez, etc.). Esta interacción promiscua rompía las fronteras entre publicaciones distintas y establecía una dinámica de impregnación entre proyectos, realizando la aspiración de producir una red de creadores que siempre había motivado a mikuerpo.

La fuerza del fanzine no estaba en su manifestación aislada, ni en la existencia de un mercado que permitiese sostener sus estructuras. Generalmente se vendían muy pocos fanzines fuera de su circuito de producción. Los clientes del fanzine hacían a menudo sus propios fanzines, y querían también hacer partícipe de ello a todo el mundo. Su fuerza residía

en la saturación de la demanda por la oferta, precisamente en la «conciencia de fanzine» compartida por otras personas con las que se establecía contacto, en la producción colectiva de las multitudes que amenazaba ya el monopolio institucional del pensamiento y las conductas asociadas a él, gracias a iniciativas pequeñas que sobrevivían desde planteamientos extraeconómicos, cuando no abiertamente antieconomicistas.

Con este espíritu, el # 5 de *Amano* incluyó un disquete de libre manipulación y reproducción con Wasote 1.0., «viruteca de la prensa española», la mayor base de datos de prensa alternativa publicada a nivel estatal hasta aquel año de 1997, con más de 2.000 entradas correspondientes a otros tantos fanzines y publicaciones independientes. El objetivo de Wasote era facilitar el acceso a las revistas y generar mayor interacción entre fanzines afines, alimentar la conciencia de movimiento y hacer que éste se ampliase. El soporte incluía también la ponencia presentada por mikuerpo en el Festival de Fanzines de Guimarâes «De la barricada al virus» y la *Genealogía de la prensa marginal española*, un ciclo de entrevistas-encuentros con conocidos faneditores españoles, representativos de las diversas líneas de trabajo en el campo de la autoedición, que se iban publicando en los números sucesivos de *Amano*. La sección se inauguró con una jugosa entrevista al Zurdo, decano de la movida y del mundo de la fanedición, del que había sido pionero y cuyas oleadas sucesivas vivió como protagonista. Por ella desfilaron dibujantes muy conocidos en el medio alternativo por ceder sus imágenes sin copyright, como Lusmore (*Lusmore Productions*), Kalvellido (*Lápices en Lutxa*) o Elvis Pérez (*El Cosmonauta Eléctrico*); fanzines literarios como *Buitre No Come Alpiste*, promovido por Kike Babas y Kike Turrón, quienes comparecían también como autores y compiladores de información para el primer libro «oficial» sobre fanzines (*De espaldas al Kiosko. Guía histórica de fanzines y otros papelujos de alcantarilla*, Madrid, El Europeo & La Tripulación,1995); revistas «arties» bien editadas, pero de escasa tirada y distribución artesanal como *La + Bella* o *Salamandra* (órgano de intervención del Grupo Surrealista de Madrid); mailartistas de la vieja escuela como Antonio Gómez (editor de revistas de artista con originales seriados como *Píntalo de Verde*), (activistas culturales como Nel Amaro, del Laboratorio Excéntrico) trabajadores de la *network* como Merz Mail (editor del fanzine *P.O.Box*, dinamizador de la escena de arte correo en España, junto con el boletín *AMAE* de Ibirico).

El # 7 de la revista incluía un manual de fanedición de Luis Ruid que no era un simple manual técnico, sino que pretendía transmitir también la experiencia viva y la ilusión que genera el proceso. El tono del artículo es

muy distinto al discurso crítico habitual de mikuerpo porque se dirigía a un público más amplio y seguramente más joven, con la intención de motivar y guiar de forma sencilla en la experiencia de la autoedición desde su concepción más pura y militante. Aspiraba a reproducirse en otros fanzines y a circular de forma independiente en el medio alternativo, al estilo de otros manuales underground del mundo anglosajón, o del manual para organizar exposiciones de mail-art concebido por Merz Mail. La iniciativa era un tanto tardía en España, dado que el medio alternativo estaba ya en aquel momento experimentando el «salto a la red» que haría finalmente innecesarios los fanzines.



Merz Mail, AMAE e industrias mikuerpo, en el Congreso de Editores Independientes de Huelva (1997): el mail-art sale al encuentro de las publicaciones alternativas.

Tu mism@

Manual de fanedición



Escribir un «manual» de fanedición me parece tan inútil como realizar un directorio de fanzines. Si en este caso nos las tenemos que ver con el transcurso efímero de estas publicaciones, la velocidad con que nacen, crecen, se reproducen y mueren, a la hora de redactar un manual de fanedición seguramente nos enfrentaremos con su naturaleza heterodoxa y heterogénea, espontánea, sin mediaciones y abierta a la imaginación. Voy a suponerle al fanzine estas cualidades, a pesar de que en la escena actual suena a estribillo de tópicos, por lo que voy a narrar una experiencia, mi experiencia con la fanedición, llena de arrebatos, altibajos y errores, y no a sentar unas premisas. Me ceñiré por tanto a la idea de un proyecto que toma forma en una conciencia individual, generalmente con pocos recursos y posibilidades de acceso al circuito oficial, que por eso opta por la fotocopiadora como medio de reproducción y que actúa voluntariosamente para anular estas limitaciones, extrayendo a veces algún estímulo de las mismas. Se puede vivir el mundo de los fanzines, por supuesto, con más indiferencia. O dejarse fascinar por la gratificación tecnológica de verte reproducido más allá de tu control. Pero propongo contemplar el fanzine desde sí mismo, menos como un proyecto o feto o aborto de revista y más como el salto al vacío que implica,

un emocionante suicidio en escena al alcance de tod@s (pues, si no quiero salirme del tema, esta historia acabará necesariamente en tragedia). Igual el itinerario que propongo no es un itinerario práctico: que cada cual se busque la vida y lea las instrucciones en inglés.

¿Cómo que qué es un fanzine?

Yo no empezaría buscando una naturaleza o esencia del fanzine a través de una definición de tal cosa (ni la historia ni la etimología sirven mucho en este caso, para lo que importa se nos han olvidado). Está claro que es imposible ponerse de acuerdo en este punto. La lucha por las palabras tiene implicaciones económicas, los intereses políticos se mezclan con las palabras, y si éstas mencionan a un «medio de comunicación» que globalmente cataliza cierto «prestigio» o «encanto» social, que ocasionalmente se pone de moda y que es energetizado de modo autónomo por l@s más jóvenes, entonces todo dios busca un hueco en esa supuesta cantera de creador@s donde se concentra la fuerza.

Desde fuera el fanzine se ha hecho indiferenciable de la revista: la mayor accesibilidad de los medios desliza la diferencia desde la producción a la distribución (es ésta lo que en el fanzine sigue siendo artesanal de verdad), las revistas acceden a ser reconocidas como fanzines en la medida en que eso las acerca al tipo de cultura del que quieren ser cómplices. Desde dentro la caracterología del fanzine se descompone en un montón de impresiones diversas, que van desde el panfleto roñoso, destinado a desaparecer en la primera carga de la policía, hasta la revista que agrupa trabajos originales tratados manualmente por artistas, pasando por el boletín de contrainformación, la campaña promocional de una empresa discográfica, la agenda de direcciones fotocopiada para diversos menesteres, el cómic underground, el fotomontaje, e incluso ya existen libros, enciclopedias por entregas y catálogos de exposiciones que se proclaman fanzines. Parece que cualquier cosa pudiera serlo, sin que existan criterios de forma o contenido, tirada (de un sólo ejemplar personalizado a miles subvencionados), modo de composición (a mano, mecanografiado o mediante complejos programas informáticos de autoedición), periodicidad (irregular o inexistente), etc.

Instrumento procesual

Se asume que se dan en el fanzine ciertas condiciones de no comercialidad, y por ende, que el faneditor no es profesional, es un diletante, cuando no un abierto kamikaze contracultural con la conciencia alterada por las drogas o un simple idiota. Y por ahí podríamos comenzar. Todavía no hemos hecho el fanzine, todavía no sabemos lo que es. Los espacios descubiertos, las salidas de tono codificadas, la estructura es todo aquello contra lo que se define el fanzine. Para conquistar una identidad tu fanzine tendrá que superar todo eso. De hecho, me siento tentado a estipular que el fanzine no existe como cosa, sino como proceso que surte su propio encadenamiento de problemas y de retos. Es «hacer un fanzine»: lo que compras y lees desde la indiferencia ya no lo es. Es decir, que la principal diferencia no se sitúa del lado del producto (aunque esta diferencia es factible, previsible, deseable), sino del lado del hecho de que quien lo ha hecho hizo un fanzine y no una revista. Esto, que parece una tontería, tendrá sus aplicaciones a la hora de denunciar la simulación transgresiva del espectáculo en este terreno. Como producto acabado, son muy pocos los fanzines que exhiben sustanciales diferencias respecto a las publicaciones oficiales, a las que imitan. Como receptor casi debería preferir éstas, realizadas profesionalmente, con los medios adecuados y las fuentes cualificadas; particularmente pocos son los que sacan provecho de su condición de fanzine, los que realizan un planteamiento previo del soporte, de las limitaciones y posibilidades con las que cuenta, tanto por lo que respecta a la edición como a la difusión y distribución.



Pensar

Por eso, aunque pensaba decirte que para empezar a definir un fanzine hay que ponerse a hacerlo, como dicen los Kikes, creo que lo mejor es que primero te lo pienses, que te lo pienses mucho. Varios meses a ser posible. Conviene que tengas algo que decir, aunque ya lo hayan dicho otros (dentro de una auténtica cultura popular esto es lo de menos) y que lo tengas más o menos claro. No resuelto, para qué entonces, pero sí que te hayas planteado a dónde y por dónde. Por un lado te dispones a tomar parte en la apasionante lucha por el lenguaje, terreno resbaladizo en el que serás tu peor enemigo. Ten en cuenta que al fundar un fanzine fundas un medio de comunicación, que te expones a ser malinterpretado, manipulado, y a manipular tú mismo, con más o menos conciencia, el lenguaje, los sucesos y la conciencia de un lector previsiblemente joven.

Tenlo claro

Pero lo fundamental es que sepas conjugar los fines que te propones con los medios de los que dispones, y determinar qué piensas sacar de tu aventura. No esperes que la gente esté esperando en la puerta de la fotocopiadora para aclamarte. Aunque se pone siempre de manifiesto el carácter inmediato y directo del fanzine como medio de comunicación, su consolidación en la escena es lenta, tarda a veces varios meses e incluso años en producir resultados gratificantes. La mayoría de los fanzines no logran superar los dos primeros números, sucumbiendo a la decepción que produce el primer contacto con la realidad. La realidad es fría, «el mercado de fanzines está saturado», la peña no está dispuesta a comprar lo que no conoce por las buenas y si encima lo que le ofreces pretende tener cierta personalidad sólo cosecharás perplejidad e incomprensión en un primer momento. Toda la mitología del fanzine se revela como un montaje de las discográficas independientes para poner de moda sus productos y no como la soñada herramienta de participación social y cultural. Casi con toda seguridad perderás dinero,

tiempo y esfuerzo, bastante de cada cosa, puede que hasta supuest@s amig@s; los roces y resquemores se ponen antes de manifiesto que las sintonías, por eso es importante que tengas un enfoque claro y un propósito definido: te ayudará a superar los cíclicos momentos de crisis en que flirtearás con la renuncia; así como una valoración de lo que estás dispuesto a sacrificar (unas 20.000 pts. mínimo, la mayor parte de tu tiempo libre, bastante amor propio, todo ello a fondo perdido, sin que la palabra altruismo suene a otra cosa que a jarabe de pobre). A lo que tendrás que atender no es a cuánto puedes ganar, sino qué puedes permitirte perder. Si habías previsto una tirada y difusión crecientes y nadie compra tu fanzine, no se habla de él y te lo rechazan en las distribuidoras, ¿qué será de tu familia? ¿podrás soportarlo? ¿sublimarás este impulso erótico en odio? Me he arruinado un par de veces catapultando con entusiasmo ejemplares a futuros suscriptores de todo el estado que resultaron ser agujeros negros, y aunque muchos de estos envíos mostraron después buenos resultados, es necesario reconocer que el faneditor es un corredor de fondo obligado a calcular su esfuerzo y jugar con el límite, atento al flujo de un marcapasos que le descubre de qué manera es arte la economía. Te estoy hablando de la posibilidad de pasar por una experiencia muy amarga: la de la absoluta inexistencia social. O bien, del otro lado, el desvelamiento del sinsentido del espectáculo experimentado desde dentro, una vivencia que te impedirá disfrutar en los conciertos ya del mismo modo.

La cuenta

Una vez superados estos trances y decidido a sacar tu propio fanzine puedes mover una circular entre medios afines, gente de tu círculo o personas que estimes vayan a sentirse atraídas por tu proyecto, informando del nombre y características de la publicación y, posiblemente, solicitando colaboraciones. No te importe demasiado si no existe todavía una base firme: si los elementos ahogan tu iniciativa resultará bastante comprensible y, en último término, no pienses que sufrirá alguien por ello. Sentirás que calas más entre la gente que te quiere que entre aquella a la que tú supones que interesas. Más tarde tendrás que librarte de eso, pero no dudes en aceptar esta ayuda en un primer momento, tanto en su formulación moral como material.

Todo es útil, nada es imprescindible

Cuantas más cosas tengas, mejor fanzine podrás sacar. Cualquier tipo de cosas. El fanzine es un útil soporte de reciclaje sin obligaciones fiscales. Puedes apropiarte de cualquier imagen, no debes permitir que las imágenes sobren. Con la entrada del concierto puedes encabezar el diseño del artículo sobre algún grupo. El periódico es un torrente de violencia cotidiana que hay que reflejar y subvertir. A veces te regalan en los restaurantes chinos un almanaque kitsch que en tu habitación quedaría horrible, pero puede resultar divertido para ilustrar tu fanzine. Procura disponer de un almacén de imágenes recicladas y tergiversadas que te hayan impactado, te servirán para dar en cualquier momento tu versión crítica sobre las mismas. Tener un taller es interesante sobre todo porque puedes disponer de espacio para acumular imágenes y objetos pendientes de recibir un sentido y un momento en el relato. En cualquier caso tampoco es imprescindible: hoy el fluido es imparable y siempre hay en el decorado instantáneo suficientes recursos.

En cuanto a los medios de edición se pueden enumerar una serie de recursos cuya utilización puede dar fuerza a nuestras ediciones, pero que pueden ser también eludidos con maña y buena voluntad. Entre ellos, sin duda es el ordenador el cada vez menos prescindible. A medida que se extiende el uso de esta herramienta pierde terreno lógicamente el fanzine editado a mano y máquina de escribir. Un buen procesador de textos con posibilidades de autoedición y diseño gráfico conforman el software básico, pero puede resultar también muy útil un scanner (hombre, lo ideal sería una máquina fotográfica digital de veinte mil duros), aunque sea manual, para disponer de imágenes propias. De todos modos, si vas a trabajar con fotocopiadora, casi resulta más eficaz el procedimiento de corta y pega o, en su caso, de reduce/aumenta, recorta y pega. Procura que las copias-base de imágenes con amplia escala de grises sean láser.

Conforme puedas ir consiguiendo herramientas como la grapadora profesional o la guillotina podrás ir dando a tu publicación un mejor aspecto. Lo que hacen estos artilugios es muy tonto y muy mecánico, pero resulta determinante para la presentación final. No obstante se trata de instrumentos caros que no te convienen si no esperas dar continuidad a su uso. Nosotr@s hemos sustituido la grapadora profesional hasta el momento

por una convencional de escritorio y, como base, *El País* del viernes. Es necesario aplicar la grapa con habilidad, evitando que las puntas se cierren, y hacerlo después manualmente. Una vez que tus dedos parezcan los muñones de un yonqui ya habrás aprendido a cerrar las grapas con el mechero o la parte posterior de la grapadora a una velocidad más que aceptable. En cuanto a la guillotina, todo es cuestión de volverse otra vez con los ejemplares grapados a la fotocopiadora y sonreír mucho mientras la utilizas. Nosotr@s no lo hacemos o por pereza sino porque es una movida, porque queremos reivindicar de alguna manera nuestro derecho a hacer de necesidad virtud.



Conseguir la mierda

Si estás tan bien dotado que puedes salir por imprenta directamente puede que el anterior planteamiento te haya parecido un poco ingenuo. Hemos elegido el medio fotocopia porque es el más accesible para tiradas de menos de 400 ejemplares. Si tu tirada es mayor y crees poder amortizarla puede que te interese hacer una revista. ¡No seas humilde! El fanzine no es más que un juego de niños, el fluido lúdico de quien no tiene obligaciones materiales. Está muy bien si no te cuesta dinero. Puede que tus planteamientos sean más serios y estén buscando su sitio en el mercado. En cualquier caso, aún ciñéndonos al fanzine desde donde éste se define con respecto a la revista, si no tienes ni siquiera esa cantidad o no quieres arriesgarla tendrás que valorar de qué manera pueden influir los modos de gestión en lo que editas. La publicidad impone una ética y una estética.

Pedir el dinero a papá también condiciona. Puede que ninguno de los supuestos que circulan en tu fanzine esté en disonancia con los de papá o los de la publicidad, así ocurre con suma frecuencia, pero entonces me pregunto para qué ostias haces un fanzine.

Las fiestas-concierto suelen funcionar bien sobre todo en iniciativas de carácter colectivo en los espacios ocupados. En movimientos como el de ocupación o el de insumisión ha sido fundamental el intercambio de energías ideológicas y económicas entre los grupos musicales y las publicaciones para su sostenimiento mutuo, pero para levantar un constructo individual son un factor añadido de riesgo. Si tu fanzine no es una necesidad social específica en relación con ciertas causas o movimientos, sino solo una manifestación marginal de los mismos o ni siquiera, si no tienes demasiados amigos con algo que vender, lo mejor será que vayas poco a poco y no cifres el éxito del fanzine en la amortización de su costo.

Terapia okupacional

Una vez que dispones o no de los recursos técnicos y has recopilado, seleccionado y redactado los contenidos que formarán parte de tu publicación elabora un índice con estos contenidos y disponte a maquetarlos. Para nosotros maquetar es una cosa muy simple que se realiza con trozos de papel recortados y pegados sobre un soporte duro tamaño cuartilla que luego se montará del modo adecuado. No sirve de nada dar unas directrices sobre maquetación, toda vez que existen tantos recursos de composición, tamaños, formatos, temáticas, estilos y propósitos. ¿Qué te podemos decir? Que utilices pegamento en barra, las manos limpias (a no ser que quieras integrar el proceso de composición en el resultado), y que trates de disimular los bordes de los planos pegados raspando con un cutter o cerrando bien con el mismo pegamento en barra transparente. Cuando utilices el pegamento ten cuidado de no manchar con él los negros. Aunque estas manchas no resulten visibles a simple vista en el proceso de maquetación condicionan a veces la interpretación que hace la fotocopiadora. Si has optado por un formato grapado por el centro (siendo el más práctico tamaño cuartilla que nosotros utilizamos, porque es un folio doblado, o sea tamaño A-3 doblado) debes tener en cuenta que cada hoja

doblada equivale a cuatro páginas en la revista, por lo que el número total de páginas ha de ser múltiplo de cuatro, y que el proceso de composición rompe el orden secuencial. Para no perderte puedes hacer una maqueta pequeña en blanco con trozos de papel numerados e índice de contenidos. La cubierta y la contraportada estarán en la misma cara de una hoja de papel. Debes continuar maquetando así, de fuera a adentro, siguiendo el orden determinado en el ejemplar-guía.

A la hora de maquetar debes dejar un margen algo más amplio en la parte interior de cada página, la más cercana al eje de la grapa, como de medio centímetro. Salvo que no te importe la pérdida de márgenes (por ejemplo en fondos y otros elementos no directamente significantes) no debes aprovecharlos demasiado, pues es difícil de prever al milímetro la entrada del papel en la bandeja de la fotocopia.

Suéñalo, Diséñalo

Te puede interesar hacer una hoja volandera para morir sin pena y extenderse como un virus o un material de peso para guardar y consultar. En el primer caso optarás por el formato de boletín *copy and pass*, tipo *Molotov*, que en el circuito de contrainformación permite la difusión a gran escala de mensajes que no aparecen sostenidos por grandes estructuras mediáticas. En el segundo será interesante que lo adornes con alguna pijadita fetichista que le de carácter de objeto único; la mitología del fanzine ha generado ya sus propios anticuarios y su leyenda, a la gente le gusta pensar que hasta cuando compra fanzines está invirtiendo. La limitación en las tiradas permite integrar procesos manuales en la composición: numeración de ejemplares, rastros de color, un sello adhesivo o de caucho o una performance papiroflέxica seducen y humanizan la comunicación. La fotocopia plantea sus limitaciones, pero tiene también sus recursos y ofrece generosamente su peculiar belleza (su mecánica?): el montaje permite la combinación de unidades de texto e imagen, puedes enriquecer tu maqueta usando transparencias, trabajar los fondos con texturas diversas... Tu fanzine no tiene por qué ser tan rígido y textual como el Amano: nuestro volumen de ventas demuestra que hay lenguajes más directos. En cualquier caso trata de buscar tu propia voz: puede que estés destinado a inventar algo.

El principio de realidad

Después de recopilar, redactar, maquetar, chequear, fotocopiar, pagar las fotocopias, volver con dos cajas de *Kanguros* al hombro hasta tu casa y graparlos ya no te queda casi fanzine ni espacio en la casa donde meter tanto papel. Hasta el momento de ver ese patético filtro de realidad inútilmente multiplicado todo parecía tener sentido y objetivo. Es ahora cuando sabes lo que es el miedo, adviertes que l@s amig@s murmuran preocupad@s a tus espaldas, tratando de no ser l@s culpables de tu derrape, y ni siquiera ell@s saben tanto como tú de qué manera estás tratando con el absurdo.

Sin embargo ya no hay retorno: tienes que difundir, esto es, distribuir (je, je) todo ese fango, adquirir largas serpientes de sellos de gelatina para tus envíos de material regalado a otros medios para que el mundo sepa que existes, comprar billetes de metro para ir a cobrar el fanzine que un colega tuyo se compró en El Aventurero, si es que no te ha mentido por teléfono... a no ser que las cosas te vayan inesperadamente bien, en cuyo caso jamás querrás dejar de llamar fanzine a lo que haces y habrás demostrado que, si has logrado ser un buitre en esto de la fanedición, lograrás serlo en cualquier faceta de la vida, pues haber hecho fanzines no es ninguna profesión de fe libertaria que quepa tomarse demasiado en serio, sino una manera de madurar que se ha puesto de moda y como tal, de alinearte en el bando de los cabrones o en el de los gilipollas. Como en los toros, como en el ciclismo y en el rock son much@s los que sueñan y poc@s los que se aprovechan de los sueños de tod@s. Conozco a alguno que se ha comido celosamente todo ese material hasta el momento de poder deshacerse de él una mañana temprano, cuando nadie se acuerde de sus faroles de juventud. Es una buena decisión. Al fin y al cabo, después de hecho es cuando sabes que un fanzine no es sino eso que era mientras se hacía, y que una vez hecho se habrá transformado en material de primera mano o en residuo contaminante. Quizá venderlo sea lo menos productivo, quizá lo más productivo sea el intercambio de experiencias y deseos que has mantenido con otr@s creador@s y el proceso en el que has ido conformando tu propia visión de las cosas. Pues incluso «l@s mejor nacid@s» lo han hecho hoy en un mundo bastardo, y no nos vale con digerir la ley tal y como pesa: cada un@ de nosotr@s se ha visto lanzado a componer su propio bricolage de referentes en un mundo vaciado (o viciado) de ellos, a buscar y revindicar su padre maldito, el futuro desplazado, aquél que era

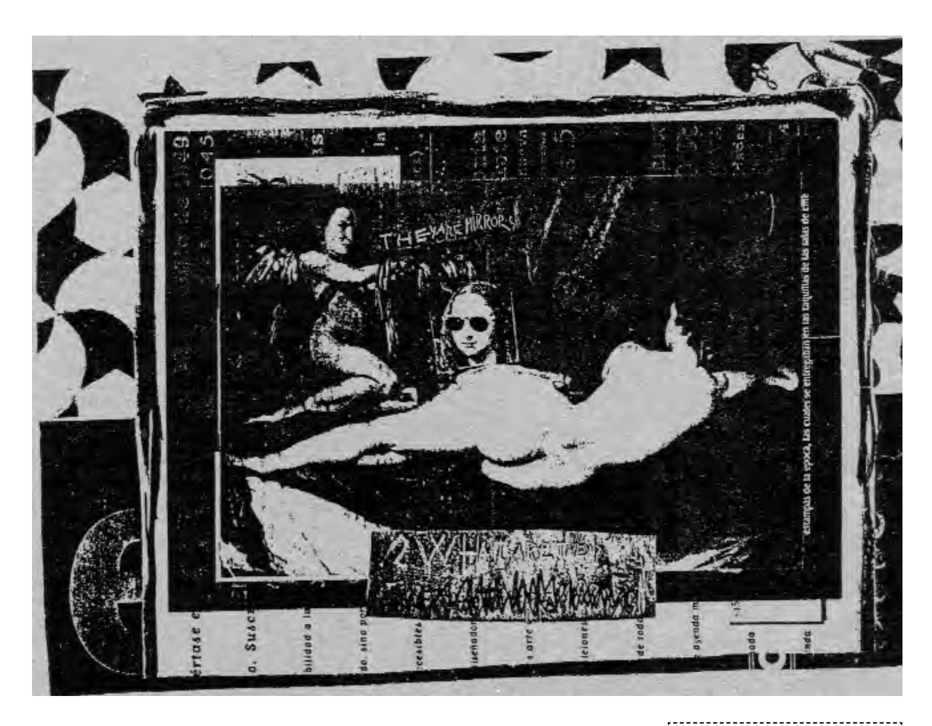
salvaje y acabó borracho. Como él, querrás tener un día un fracaso que contar, un trayecto de experiencias propias que trasciendan el plano de lobotomía. El fanzine sale, como los granos, en un momento de tu vida en que nada está todavía totalmente perdido. Después de hacerlo sabemos que no es sino un trayecto hacia un@ mism@ a través de los otr@s. ¿Y tú me lo preguntabas?


Amano #7 (junio de 1997)



Cualquier forma de control utilizará lo estético para atraer la mirada de las masas. La imagen es un arma. Es posible emplear lo visual para cambiar lo establecido. Si es un mundo de luz y de color, de grandes personajes y espectáculos, somos capaces de cuestionar los pilares que sostienen el presente con una imagen cotidiana. Con un gráfico mal fotocopiado, el futuro es nuestro. (Noway Productions-Mundo Corvo).

La poesía visual es una forma de expresión muy vinculada desde sus fuentes experimentales a formas de producción de bajo presupuesto, a la edición en forma de fanzine y el intercambio en redes de afinidad como las del arte postal. Al tiempo que despliega una forma aceptable de experimentación formal, en la que palabra e imagen se funden o intercambian claves, en un sentido que se adapta a la nueva sensibilidad en fase de constitución gracias a la publicidad y las nuevas tecnologías (de las que se convierte en un privilegiado reducto crítico iconoclasta) el bajo coste de su producción y la facilidad de su distribución invitan a



Basilio Rivero

una forma de intercambio y deleite que ya no tiene que ver con los circuitos cerrados y las formas esclerotizadas de la institución. El proceso de producción, el rol del artista, la dinámica de recepción cambian sustancialmente.

El éxito de la convocatoria de copy-art nos animó a proseguir la actividad en este campo participando en proyectos y convocatorias de mail-art de todo el mundo. De estas interacciones surgió la idea de crear una publicación de trabajos visuales que, partiendo del medio y del modo de trabajo de los mailartistas, funcionase también por invitación a partir de un enunciado propuesto. No era un proyecto ajustado a las reglas de las convocatorias de mail-art tradicionales, abiertas y no selectivas, sino que trataba de sacar el género de los hábitos y circuitos específicos invitando también a jóvenes productores underground venidos del mundo del fanzine y del arte independiente.



Ibirico (*Independencia*)



Ángela Serna (*Márgenes*)

De esta forma tomó cuerpo el proyecto *Sign'zine. Cuadernos temáticos de poesía visual*. Cada entrega conjugaba en un lugar utópico, pero representable, un grupo heterogéneo de creadores que componían colectivamente un discurso sobre un tema propuesto de antemano.

Aunque la naturaleza del proyecto era abierta, integrando nuevos fichajes en cada número y adaptando el soporte a la dinámica siempre distinta de cada edición (maquetación, tiradas, distribución), existía un equipo básico de poetas visuales, habituados a trabajar en la *network*, que lejos de reclamar ningún tipo de derecho por su aportación entusiasta comprendían la necesidad de apoyar una publicación semejante y de abrir el diseño visual alternativo a nuevos circuitos no especializados. Ángela Serna, Antonio Gómez, Antonio Orihuela, Ibirico, López de Ael, Nel Amaro, Pere Sousa y Seafree, entre los más asiduos, pues habría que abrir un largo etcétera, dieron consistencia y continuidad desde diferentes tendencias a esta especie de discurso de la poesía visual en clave actual.

El formato era sencillo, fácil y barato de editar y reproducir, y ofrecía un surtido anárquico de posibilidades como vehículo. Algunos ejemplares se encarpetaban en el *Amano* a modo de suplemento y otros sólo buscaban colmar un juego colectivo. Sirvió para ilustrar talleres básicos de fanedición y experimentos de escritura y edición automática. En él encontraron también su espacio los juegos conceptuales de Basilio Rivero, el plagiarismo mediático de Aurelio Cambao, los trash-collages de Kike Turrón o las electrografías de E.A. Graphix, proyecto fantasma.




Aurelio Cambao



Lesoj (*Itinerante*)

En sus últimos números se dedicó a editar algunos de los resultados de la convocatoria de *Cuadernos Itinerantes*, una iniciativa lanzada en el # 3 de *Amano* (1995), consistente en un fanzine en blanco que funcionaba como soporte de intervención para que el lector (el receptor de la obra, en el esquema tradicional) se transformase literalmente en creador.

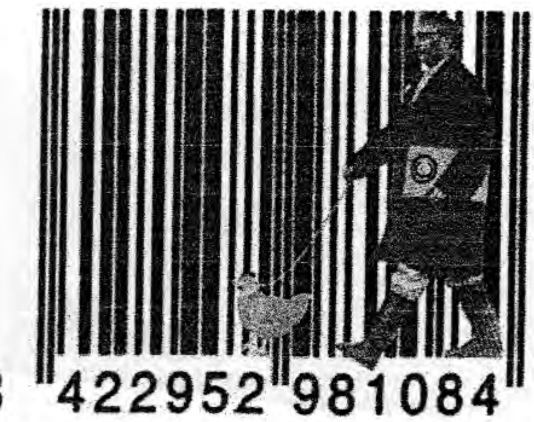
> Un *Itinerante* empieza siendo un soporte virgen de papel maquetado como una revista y presentado para que se exprese en él el/la receptor/a. Est* puede hacerlo utilizando de cualquier modo la superficie puesta a su disposición: marcas manuales (dibujos y textos), informáticas, electrográficas, fotográficas, collages y otro tipo de objetos; puede utilizar la tijera y el punzón, la grapadora, el perforador, la aspiradora y el martillo. [...]
>
> Una vez que el/la receptor* se ha expresado marcando la superficie a su gusto y criterio, lo envía a otra persona para que haga lo propio. La red postal de industrias mikuerpo es completamente abierta: cualquier dirección es válida (pues éste es un juego de azar), de modo que puede enviarse a personas que no integren ni conozcan nuestra red habitual de distribución, siempre que l*s destinatari*s no se alimenten de papel barato (pues es un azar controlado). Lo que quedará al final es un ejemplar único de la primera revista simultánea del estado. En el momento de su emisión, todos los ejemplares son iguales salvo en la numeración; después de haber reunido sus propias experiencias en su viaje único, cada uno quedará individualizado. En el plano simbólico, será el producto de una labor de creación colectiva, una microsociedad con sus propias leyes y eventos. [...]
>
> Esta publicación carece de Depósito Legal, Copyright, ISBN y cualquier registro de control. Los artículos son de los autores, que han renunciado a sus derechos. Puedes copiarla por cualquier medio, citando fuente. (Nota de «insumisión editorial» incluida en varias de las ediciones de industrias mikuerpo).

No obstante, la ideología antiartística del proyecto, que buscaba un marco nuevo para estas actividades y reclamaba no ser ubicado en el contexto de la vieja práctica, acabó por distanciarlo cada vez más del cultivo formal

de la poesía para integrarse en la práctica activística y en el trabajo con los «mitos populares». A medida que mikuerpo avanzaba hacia su disolución en una práctica difusa y colectiva, que basaba su nueva eficiencia en la desidentificación, iba invirtiendo más medios y energía en la divulgación de contenidos y en el desarrollo de su dimensión crítica e iconoclasta. El formato mínimo del *sign'zine* reveló su eficacia para la difusión rápida de panfletos, análisis y reflexiones en la órbita de la tradición situacionista y las


Pere Sousa





Arte Marrón

nuevas formas de acción, acabó mutando en una nueva fórmula de edición, más centrada en aspectos políticos e ideológicos, que se llamó *radikales livres*. La idea de estas publicaciones era poner a disposición del medio antagonista traducciones y textos recuperados en pequeñas tiradas para que fuesen reproducidos a conveniencia por distris alternativas y particulares, en lo que suponía de nuevo una fórmula barata y eficaz de distribución fiada al contagio y la replicación vírica. El monográfico sobre *Acción directa sobre el arte y la cultura* (1998), que incluía textos de diferentes fuentes, alcanzó de esta forma una difusión notable en el oportuno momento en que tomaba forma e impulso el movimiento antiglobalización, enriqueciendo el debate sobre sus formas de expresión y de acción.

Otro de los monográficos concebidos para promover esas formas de agitación adaptadas a la nueva época, marcada por el acceso de las multitudes a las redes, fue *No Copyright* (1997), en el que se recuperaba por un momento la faceta gráfica y formal, pero con un propósito muy definido. Mikuerpo había defendido siempre un discurso pionero en el cuestionamiento de las leyes y principios que constriñen la difusión del conocimiento y la creación y había adoptado una posición beligerante al respecto mediante la práctica testimonial de lo que llamaban «insumisión editorial». El ejemplar era la versión impresa de una nueva convocatoria, en este caso realizada para la red de internet y con el *net-art* como trasfondo, bajo el lema «no copyright». Unos doscientos artistas se declararon en rebeldía contra los derechos de propiedad intelectual y varios textos teóricos los cuestionaban abriendo un debate que rápidamente prendería en el medio, entre ellos la primera formulación del *copyleft* publicada en medios españoles. Los materiales recibidos fueron objeto de exposición virtual en la página web del Centro de Arte y Cultura Alternativos. Este catálogo fue una de las primeras manifestaciones de una lucha que a partir de aquel momento fue cobrando más dimensión política y de relevancia social. El texto aportado al mismo por mikuerpo no era en realidad sino una recombinación plagiaria de argumentos propios recogidos en otros textos junto a otros de Stewart Home, Tex Berd y Bob Jones. Poco después fue recogido en el catálogo de *Propia/Copia*, la primera exposición institucional dedicada a plagiarismo, apropiacionismo y cuestionamiento de los derechos de autoría (Barcelona, 1998), que fue comisariada por Côclea y Merz-Mail.

Plagio

El mayor problema del arte del siglo XX es la demanda constante de algo nuevo y original. La consecuencia de esta demanda es que, aunque todo parece cambiar, nada cambia en realidad. Por el contrario, constantemente reaparecen las mismas ideas recalentadas bajo una sucesión de nombres cada vez más absurdos. Puede llevar miles de años desarrollar una perspectiva, pero hoy la gente pide innovaciones radicales cada semana.

Desde Leautremont en adelante, se ha vuelto cada vez más difícil escribir, porque la sociedad occidental se ha fragmentado en un grado tal que hoy es imposible trenzar una prosa clásica, coherente, dominada por una idea o por un cuerpo de ideas que fluyan con suavidad de un párrafo o capítulo al siguiente. Hoy los pensamientos parecen disolverse antes de estar plenamente formados, y vuelven sobre sí mismos en una mezcla de contradicciones, haciendo imposible escribir de un modo tradicional.

Ideológicamente, el arte se utiliza para promover una ética de la subjetividad individual o separada. Esta práctica se estimula con altas recompensas financieras, que la dotan con la característica secundaria de ser un mercado «no oficial» en el que el capital puede valorizarse e incrementarse en proporción acelerada. El arte debe enfatizar siempre la «individualidad» de la propiedad y de la creación. El plagio, por el contrario, está enraizado en el proceso social, en el sentido de comunidad y en el reconocimiento de que la sociedad es algo más que la suma de individuos (pasados y presentes) que la constituyen.

En la práctica, el desarrollo social se ha basado siempre en el plagio. Sólo hay que mirar a los niños para darse cuenta de que el progreso es en su mayor parte imitación, pero esta realidad es mistificada por la ideología

del «arte». El arte se basa en una tradición pictórica desarrollada a lo largo de miles de años, y aún hoy los historiadores y críticos de arte se centran en las más pequeñas «innovaciones» de cada artista individual.

Aunque el uso de la palabra plagio data del siglo XVII (y novelistas como Fielding discuten el tema en el siglo XVIII), la idea se hizo objeto de debate en la época romántica, que estuvo marcada por el triunfo de la burguesía. Surgió como aspecto concomitante de las formulaciones románticas del genio. Coleridge fue acusado de plagiar a filósofos alemanes (no traducidos) por De Quincey, cuya autobiografía curiosamente incluye dos capítulos enteros sacados de un oscuro trabajo del Reverendo Gordon. De Quincey, por su parte, fue plagiado por Alfred de Mussett y Baudelaire, dos escritores cuyas «originales» efusiones fueron atacadas irónicamente por Leautreamont, su aforismo *El plagio es necesario, está implicado en la idea de progreso* ha sido citado a menudo: por Alfred Jarry, por los surrealistas y por los situacionistas. Del mismo modo, la máxima de T. S. Eliott *Los poetas malos se apropian, los buenos roban* ha llegado también a ser un lugar común moderno, considerándose sintomática de la actitud del «creador» hacia los grandes e influyentes trabajos del pasado.

El plagiario (paradigmático) es el anverso del genio (paradigmático). Así como el genio lucha contra la caducidad recurriendo a un misterioso y «natural» poder interno, el plagiario lo hace mediante el robo de la propiedad de los demás. Obviamente, el uso de nociones como la de genio o plagiario sólo tiene sentido en tanto que la sociedad define la realidad en términos de cuánto tiempo se puede «gastar», «derrochar» y «ganar». El plagiarismo muestra implícitamente que gran parte del tiempo de trabajo es tiempo «perdido»: esto resulta inaceptable en una sociedad productivista, aun cuando (como en Occidente) esta sociedad tolere el derroche institucionalizado. El análisis del plagio descubre muchas contradicciones similares. La práctica del plagio articula los efectos y el alcance de estas contradicciones.

La gran ventaja del plagio como método es que elimina la necesidad de talento, e incluso de demasiada aplicación. Todo lo que necesitas es seleccionar lo que quieras plagiar. Los principiantes entusiastas pueden empezar plagiando este artículo sobre plagio. Un purista preferirá plagiarlo literalmente, pero aquél que sienta la necesidad de expresar el lado creativo de su personalidad escogerá palabras de aquí y de allá o reorganizará el orden de los párrafos. Cualquier elemento puede servir para hacer combinaciones nuevas. Cuando se ponen juntos dos objetos, no importa lo lejanos que puedan estar sus contextos originales, se produce siempre una nueva relación. La interferencia mutua de dos mundos de sentimiento, o la reunión de dos expresiones independientes, sobrepasan los elementos originales y producen una reorganización sintética de mayor eficacia.



Antonio Gómez



Hundreds of thousands of people in Belgrade, Novi Sad and other bigger cities in Serbia protest from day to day against the annulment of the victory of opposition at the local government elections. The citizens express their revolt by long walks along the city streets, and sounds made by whistles, bells, by music and throwing of eggs at the regime's institutions. Many artists participated these events (mostly passive without real idea) and among others ice-art group (led-art) and myself. Since 1992, we are working on positions of art and living in Serbia about frozen, altered states, and we were ready when protest started. Among many actions we did is, with help of students, hundreds of drawings similar to those of police kind of business, referring that is the only real art in our country-police drawings, drawings that needs no copyright....

El plagio es por ello un proceso altamente creativo, porque con cada plagio se añade un nuevo sentido al trabajo. Por desgracia, las fuerzas del orden han logrado hacer que sea ilegal el plagio de textos recientes. Sin embargo pueden tomarse unas sutiles precauciones para reducir este riesgo. La regla básica es tomar las ideas y el espíritu de un texto sin plagiarlo palabra por palabra. *1984*, de Orwell, que es una reescritura exacta de *We*, de Zamyatin, es un bonito ejemplo. Otra posibilidad de evitar la persecución es trabajar bajo un nombre asumido como Karen Eliot, o utilizar material *No Copyright* como los textos de la Internacional Situacionista.

Leautreamont, quizá el más conocido exponente del plagiarismo, sigue sin ser entendido por muchos de sus «admiradores». En sus *Poesías* usa el plagio (componiendo sobre las máximas éticas de Pascal y Vauvenargues) para reducir argumentos a su mínima expresión mediante concentraciones sucesivas. Sin embargo, Viroux causó todavía un considerable asombro en los años 50 al demostrar que Maldoror es, entre otras cosas, un vasto plagio de Buffon y otros trabajos de Historia Natural. Que Viroux viera en esto una justificación para despreciar a Leautreamont fue menos sorprendente que el hecho de que algunos de sus admiradores creyeran que debían defenderlo elogiando su insolencia. No habrá transformación social hasta que el eslogan *El plagio es necesario; el progreso lo implica* sea ampliamente reconocido. Una vez que ocurra esto, la industrialización y la tecnología de la información dejarán de verse como residuos de la Edad de Piedra. Recientes tendencias críticas han identificado un deseo de influencia que lleva al creador a trabajar de tal manera que muestra los trabajos del pasado como «plagios anticipatorios» –una idea que ya está prefigurada en la teoría de OuLiPo.

Para concluir, el plagio ahorra tiempo y esfuerzo, mejora los resultados y muestra una considerable iniciativa por parte del plagiario individual. Es como una herramienta revolucionaria adecuada a las necesidades del siglo XX. Para quienes piensen que la selección de material es un desafío demasiado «creativo», el remedio es introducir un sistema azaroso de selección. ¡Acabemos de una vez y para siempre con el mito del «genio»!

Recombinación de textos plagiaristas de Stewart Home, Tex Berd y Bob Jones
Texto para la exposición virtual No Copyright (1998)

Hay que poner las fuerzas de la ebriedad al servicio de la revolución. (Walter Benjamin)

Deja de beber tanta cerveza y lucha. (Kortatu)

A partir del # 4 de *Amano* el proyecto muta y adopta una estructura diferente. Se abandona la experimentación y se recurre a un formato más clásico y práctico (el típico folio doblado por la mitad). Se abandona la mayor parte de los modos de acción vinculados a la producción y distribución propiamente «artística». De las cenizas del viejo arte no creíamos que elevara el vuelo el fénix de la liberación. Se abandonan los encuentros de la red, tan pesados de llevar a cabo, y se adopta una periodicidad bimensual y una estructura muy cercana al boletín. No se trata únicamente de un cambio de formato. Hay todo un replanteamiento de la estrategia que estábamos siguiendo y el reconocimiento de un campo de aplicación más efectivo en los medios de comunicación de masas, especialmente en las redes telemáticas, donde se librarán las futuras batallas por la apropiación del sentido. Del heroico intento de constituir una red de creadores pasamos a tomar parte en redes ya constituídas según principios de acción similares. Se busca una forma más rápida y directa de participar en la actualidad del movimiento, que ha desarrollado multitud de nodos, y de generar continuidad.

Era el tiempo en que la industria discográfica había popularizado el término *indie* y la estética alternativa era la tendencia dominante de la moda. Y lo cierto es que, por debajo de estas expresiones del *mainstream*, se agitaba una realidad que los *cool hunters* no llegaban a capturar. Las iniciativas de autogestión en el plano cultural surgían por doquier con conciencia de movimiento, sobre bases muy avanzadas, conjurándose de forma difusa y heterogénea contra el llamado pensamiento único y la llamada globalización «desde arriba», que no era sino el neoliberalismo en su expresión histórica más radical y destructiva. El levantamiento zapatista había inaugurado un nuevo paradigma de movilización que demostraba que ésta era posible sobre bases nuevas, y había encontrado eco mediático a través de todo el mundo suscitando simpatía y desconcierto, replicándose en todas partes bajo formas más o menos virtualizadas. Los Encuentros Intercontinentales por la Humanidad y contra el Neoliberalismo convocados por ellos habían creado el escenario y la ocasión para poner en común una diversidad de luchas bajo el lema «Un mundo donde quepan muchos mundos» y para reflexionar acerca de las nuevas formas de movilización en el escenario global.

En todas partes much@s nos sentimos inconformes. Much@s sentimos la necesidad de encontrarnos, de abrir espacios, de experimentar libremente nuestra vida, de encontrar cómplices, de construir junt@s un presente digno que nada tenga que ver con los valores que hoy dominan. Por eso queremos seguir con lo empezado en Chiapas y hacer realidad la red de resistencias que se propuso ahí. Y una red intercontinental de resistencias que se apoyen unas en otras, una red que no sea una estructura organizativa, que no tenga centro rector ni decisorio, que no tenga mando central ni jerarquías. Una red que conformemos tod@s l@s que resistimos. [Convocatoria al II Encuentro por la Humanidad y Contra el Liberalismo celebrado en España en verano de 1997].

Perseo dominando

Acción social y medios de comunicación

1. Si el mito de Prometeo escenifica el afán contrariado y penitente de la modernidad, el de Perseo representa esa otra modernidad triunfante, y a su manera culminada, en la definitiva cancelación del modelo moderno de revolución social. Si consigo demostrar esto, aunque sea poéticamente, habré demostrado poéticamente que se requieren nuevas estrategias de movilización más flexibles, adaptadas a los nuevos modos de colonización de la conciencia practicados por el dominio. Esta nueva configuración estratégica va poco a poco abriéndose paso dentro de los nuevos movimientos sociales de un modo natural. Otra consecuencia no exenta de interés sugiere que la superación del mito que se arroga la modernidad no sería sino un sutil desplazamiento de paradigma, y nuestros cada vez más descontextualizados modos de vida no se habrían emancipado del conflicto representacional, sino que habrían sucumbido a él de un modo nuevo. Seguimos en el mito, contra el mito. Lo único que ha perdido densidad es el lenguaje con que nos enfrentamos a él. No podemos inventar sin conocer la historia.

El espíritu resolutivo de Perseo tiene que ver con el optimismo positivista de la joven modernidad. Dicha resolución no queda menos patente al re-presentar sus hazañas que en el momento mismo de su ejecución: Perseo enumera la secuencia de sus actos como si leyese un manual de instrucciones. Su arrojo es sinónimo de su fortuna, lo que nos lleva a dudar acerca de si la radical insensatez con la que Perseo promete la cabeza del monstruo a su padre adoptivo Polidectes no estará en el fondo calculada. No en vano el rapaz tiene buenos apellidos, aunque eso sólo Zeus y su madre quizá lo sepan a ciencia cierta, y acaso la larga serie de sus hazañas no sea sino el currículum inflado de un hijo de tal. Por otro lado es siempre la racional Atenea la que actúa y decide por su cuenta.

El asalto a los viejos terrores y supersticiones que impedían el progreso de la humanidad hacia la conquista de nuevos horizontes de experiencias tiene que ser llevado a cabo por un elegido, en este caso un héroe solar, polvo de estrellas, como en otras leyendas más crueles y miserabilistas. Pero a este nuevo redentor, que es también figura remota de nuestro pasado inmediato (y de nuestro presente mediático), no le pesa la misión divina: se siente como un conductor de bólidos corriendo contra sí mismo. Una liberación como la que la modernidad proclamaba requiere un bastardo de alta alcurnia, un revolucionario descastado, un grandísimo crack, y yo propongo que fue Perseo, pijo de tres padres...

¿A cuál le correspondía matar, según el ciclo de Ananke? El griego es fatalista y Perseo, por si acaso, arrambla con todos, incluso con el Padre de los padres, pues ¿qué otra misión acomete cuando descabeza a la Medusa que la eliminación de su más angustioso horror, la pérdida de las huellas de su propio destino? ¿A qué se enfrenta Perseo en la región sin retorno de los hiperbóreos? A un límite geográfico y mental, pero también, y antes, a su propio vacío, a su desarraigo, al ansia de totalidad inducida en sus genes por el propio Zeus. ¿No está hecho de miedo el límite entre lo divino y lo humano? ¿No habitan las Gorgonas ese límite? ¿Y no fue ese límite trascendido en el proyecto de modernización de las conciencias, al mismo tiempo que «Dios había muerto»?

Nadie le pide que afronte la arriesgada misión, ni él tiene constancia de cómo llevarla a cabo con medios humanos. La inquietud juvenil de Perseo, fuera de los cauces familiares de sentido, sólo precisa un motivo para consagrarse a él hasta el martirio. Al contrario que Ulises, Perseo no es precisamente el paradigma de la astucia ni de la inteligencia madura. Sin el pasaporte de los dioses lo sería de la irreflexión autodestructiva, pero hay una mecánica de las acciones en todos los mitos que en muchos casos les lleva a parecer sobrerreflexionados. Así Perseo no solicita meramente la confianza de su tutor intentando proporcionarle el más preciado de los dones, pues no se trata del pacto de Perseo con Polidectes sino de la cuenta pendiente con Zeus. Eliminando el límite Perseo accedería a la totalidad, liberaría su deseo en múltiples direcciones y daría cumplimiento a un destino cuyas claves no puede todavía descifrar.

Resulta difícil comprender desde la sociedad de la imagen el horror que la caracterización de Medusa mediante un racimo de serpientes debía producir en el espíritu de nuestros antepasados. Basta decir que su mera

visión petrificaba, que no era preciso contacto alguno con las criaturas infernales que bullen en su cabeza. Ni la afectación de los pintores simbolistas ni la afección de algunos diseños *death* han sobrepasado el ridículo al intentar representar el efecto de esta intuición poética, que va más allá de la naturaleza reptil y viscosa de la serpiente para cargarse con arcaicas leyendas de fascinación. En realidad estamos ante un irrepresentable, acaso el irrepresentable por excelencia, del que lo único que podemos decir desde el discurso con cierta certeza es que es el horror de los horro-

res o la suma de todos lo horrores, un enigma pues todavía más profundo que el de la muerte, aunque emergido de la misma. Que Medusa fuese horrible no quiere decir que fuese fea. Es, por supuesto, una imagen tenebrosa, pero podían haberse buscado muchos otros referentes para sostener idealmente la fealdad que el de la serpiente, cuyo efecto en el ser humano tiene mucho más que ver con lo visceral e instintivo. Cabe pensar incluso que fuese portadora de una hermosura insoportable, aunque me inclino a pensar que no responde a un horror universal sino al reflejo subvertido del fantasma del que mira, y que en esa medida no tendría poco de «revelación». En el caso de Perseo, podríamos aventurar por este camino que Medusa proyectase un rostro diabólico de Zeus, o un vacío tan grande como el que mueve su inquietud.

El poder de Medusa reside en su mirada: todo el que cruza sus ojos con ella queda petrificado. Sin embargo su mirada resulta inofensiva mientras Perseo no cometa el error de mirarla a su vez. Del mismo modo sería inofensiva si Medusa pudiera ser vista sin que el héroe se expusiese a enfrentarse a ella directamente. La petrificación alude a la fascinación que produce la visión del nido de serpientes porque se produce inmediatamente después de un cortocircuito de miradas. La revelación, y la secuente anulación del impulso vital, acontece sólo si no falta alguno de los dos elementos, los dos polos de la comunicación en posición de *on*, lo que sugiere que el sujeto petrificado participó activamente de alguna manera en el proceso que desencadenó su muerte. Es lo que me ha llevado antes a proponer que el horror que Medusa infunde estaba ya de alguna manera infuso en el que mira, que el abismo de sus ojos refleja el abismo de cada mirada, y acaso la Medusa no sea sino un espejo que congela la verdad. En la experiencia de la fascinación el individuo se siente extrañado, sacado fuera de sí por efecto de una imagen que ejerce sobre el mismo una atracción vertiginosa. Pero el efecto de la propia curiosidad no es un aspecto marginal en dicha experiencia, ni el estupor que nos conmueve deja de sernos siniestramente familiar.

La estructura de este encuentro permite una analogía nada forzada con nuestra interacción cotidiana con los medios de comunicación audiovisuales, pero no iremos tan deprisa ni tan llano. La imagen viviente de Medusa corresponde a la difusión unidireccional de miedo y de poder, al establecimiento de un límite inviolable y a una impermeabilidad que no hace justicia al funcionamiento real de estos medios, pues si bien es cierto que la televisión, la prensa oficial y en general todas las infraestructuras comunicativas de amplio alcance trabajan denodadamente en la producción y difusión unidireccional de miedo, también lo es que el material lingüístico con el que lo hacen es dúctil, *detornable* y abierto a la utopía. No en vano la muerte de la Gorgona, engendrada por Poseidón, era condición sin la cual no nacería Pegaso, el caballo alado que ilustra la utopía y que ella guardaría en su seno hasta la muerte. El juego de espejos que la hazaña de Perseo instaura se ha desarrollado hasta producir pliegues infinitos e infinitamente complejos en la realidad.

Sustraerse a las miradas, sustraerse a mirar es un juego permanente en el ciclo de Perseo. Hacer visible al otro y hacerse invisible. Gana el que no ve, la ciega osadía del héroe cerrando los ojos para no ser visto. Para acceder a Medusa arrebata a las Grayas el único ojo y el único diente que las tres compartían, bienes escasos pero seguramente poderosos que nuevos episodios del ciclo traducirían en el Panóptico y la Máquina, voluntades menos ingenuas. Perseo es todavía un mercenario contra el sistema, la imagen moderna de la revolución social y el primer activista que para esconderse roba los ojos de la policía. No creemos que Zeus se atreviese a mirarle a los suyos (¿era Perseo la Medusa de su padre?), a juzgar por las numerosas ocasiones en los que hace la vista gorda ante el desorden moral provocado en el mundo por su retoño. Entre las herramientas que le subvencionan sus tíos figura un yelmo que le hará invisible, y un escudo tan pulido que le permitirá llevar a cabo la primera acción terrorista virtual. La voluntad alegórica establecerá aún nuevos juegos de interpretaciones para cada uno de los instrumentos de guerra proporcionados por la industriosa Atenea: las sandalias aladas como metáfora de la ubicua red de comunicación, el yelmo invisibilizador como poder abstracto del capital que diluye responsabilidades, el escudo reflectante (y la cabeza de Medusa) como orden político de la representación... La representación, la imagen, el reflejo del mundo juega así mismo un papel determinante en numerosos episodios de la historia; sin duda el que destaca es el propio momento de la ejecución de Medusa, que se lleva a cabo actuando sobre su imagen, negando a través de ella la realidad que tiene delante de los

ojos. Aunque Medusa hubiese despertado de su sueño, habría buscado con desesperación los ojos de su enemigo y no habría hallado sino el reflejo subvertido de su propia mirada.

¿Cómo no amar a ese joven impetuoso que derriba cercos de terror en nombre de nuestros mejores ideales? Perseo dominando entre Grayas y Gorgonas, entre reyes y dioses.; Perseo asesinando padres a destajo con sofisticados artilugios, blandiendo sin arrepentimiento la antorcha de la liberación. Del limpio tajo con que la hoz de diamante descabezaba a Medusa elevó el vuelo un caballo alado. ¡Pegaso volaba muy alto! Demasiado alto, quizá, pero ya no estaba escondido en el seno del horror.

Pues bien: pese a que el Arte y la memoria humana han puesto todo su candor en recordar a Perseo en sus mejores momentos (tiernamente incestuoso Perseo con Dánae, Perseo ejecutando a Medusa, Perseo liberando a Andrómeda) lo cierto es que la muerte de la Gorgona inaugura un nuevo ciclo de terror mucho más perverso, ambiguo e impredecible. Perseo no nos libera de la Medusa: se la apropia para sí. Desde su origen la empresa se afronta como una conquista y no como una disolución de poderes. Por supuesto Polidectes no confía en que Perseo se haga con el botín, sino sólo en perderlo de vista para siempre y casarse así con su voluptuosa madre. Por su parte, si Perseo en su adolescente ingenuidad pensó alguna vez dar aquel poder a su padre adoptivo, consciente ahora de su alcance, comenzará a acariciar otros planes. La cabeza segada de Medusa es el arma definitiva. Así, durante el camino de vuelta y por el mero hecho de que le pilla de paso, Perseo fosiliza a todo gigante, reyezuelo o dinosaurio marino que se pone al alcance de la fascinante cabeza de Medusa dominada.

Antes Medusa se ubicaba en la región del límite, no buscaba a los seres humanos. Podía dormir en paz el conformista, Medusa era sólo una posibilidad y un castigo para el osado que pretendiese «ver más allá». Medusa dominada busca en cambio a los hombres, no es ya un fin a conquistar sino el medio para emprender nuevas conquistas. Es esta Medusa controlada y puesta a disposición del dominio la que conocemos en las sociedades occidentales a través de los medios de comunicación de masas. Todavía muerta conserva su poder fascinante, pero ahora se ha institucionalizado, trascendidos los márgenes del delito. Con este arma poderosa, capaz de atrapar y congelar en su mirada todas las miradas, Perseo emprende una carrera de poder inobjetable por el propio Zeus.

El hecho de que la cabeza de Medusa muerta e instrumentalizada produzca los mismos efectos entre sus enemigos que cuando estaba viva confirma la suposición de que el poder petrificador del monstruo no residía en ella misma. Tanto antes como ahora, se limita a reflejar una representación congelada de cuanto se le propone. ¿No debería causar júbilo la pública exhibición de su cadáver, la abolición regimentada de un límite? Y sigue causando estupor. Del mismo modo, la esperanza depositada en los medios de comunicación de masas como espacios donde la información se hace universalmente asequible, se torna en cínica y petrificada espectacularización de la vida a través de su representación. Esto demuestra que la representación conserva su poder una vez cancelada la realidad que la sustenta, y que al menos sigue imponiendo su influencia en las nuevas representaciones a través de las que se configura la nueva realidad. Tal es, en realidad, el poder represivo de la institución y de la cultura. A las sucesivas pretendidas superaciones de estructuras como las del arte, la fe cristiana o el autoritarismo, el sistema reacciona institucionalizando tales rupturas y proyectando imágenes subvertidas de las mismas que funcionan a modo de antídoto frente a la emergencia desequilibrante. La institución encarna en todos los casos la persistencia de lo que fue una tal emergencia a través de las representaciones. Dichas representaciones están unas veces congeladas, otras en estado de descomposición. De hecho, el propio acto de apropiación de la representación efectuado por Perseo sirve de modelo a toda una nueva estrategia de resistencia cultural.

2. Se conoce como «movimientos sociales de segundo orden» a la nueva praxis social emergente capaz de poner en práctica una «praxis de la teoría» frente a aquella «teoría práctica» clásica que pretendía orientar la movilización desde conceptos. La teoría sobre los movimientos sociales afronta el problema de teorizar, desde la acción del sujeto, la acción de sujetos que se construyen a sí mismos en el proceso de construcción de la realidad. Busca estabilizar y dar sentido a ese juego de espejos, de forma que no produzca más diversidad de la que es procesable. La teoría, así concebida, sirve a la conservación del sistema mediante la reproducción metadiscursiva del discurso dominante: se conforma a sí misma según ese discurso, se conforma con él. La investigación de primer orden, como teoría de la sociedad, aprehende su objeto objetualizándolo, necesita dar corporeidad a la instantánea ilusión de control y manipulabilidad. Su supervivencia como teoría se cifra en su capacidad para integrar las diferencias en el sistema, así como la supervivencia del sistema se cifra en su capacidad para controlar las emergencias a través de la teoría.

Los nuevos movimientos sociales de segundo orden enfrentan al sistema no la diferencia, sino la construcción de una diferencia, una actividad en proceso que se delimita contra el sistema mediante una objetivación crítica del mismo. Los movimientos de segundo orden producen paradojas a través de la autorreferencialidad: no son identidades marginales del sistema que la teoría pueda subsumir, sino que se construyen a sí mismos como puntos de fuga del sistema, sistemas imaginarios o teorías ilusorias. El juego no es el de unas clases contra otras, sino el del condividuo[1] contra las redes, la ubicación de nuestras elecciones en un sistema cerrado (teoría social) como tendencias o abierto (práctica social) como acciones.

Ante cada enunciado divergente el sistema elabora un reflejo invertido del mismo que lo constituye en tendencia. Ante cada corriente convergente del sistema el movimiento de segundo orden elabora un reflejo invertido que promueve enunciados divergentes. La lucha entre los sistemas se sitúa al nivel de los discursos. Los conflictos no se expresan principalmente a través de una acción dirigida a obtener resultados en el sistema político, sino que representan un desafío a los lenguajes y códigos culturales que permite organizar la información. (A. Melucci: «¿Qué hay de nuevo en los nuevos movimientos sociales?»). Tal dinámica de desafío constante a la organización no es sino el establecimiento como praxis normalizada de la práxis de la propuesta situacionista que, si bien percibe que las palabras «trabajan» a cargo de la organización dominante de la vida, reconoce todavía que «para desgracia de todos los teóricos de la información, las palabras no son en sí mismas "informacionistas": en ellas se manifiestan fuerzas capaces de desbaratar los cálculos» («All the King's Men»).

En la sociedad postindustrial e informatizada (la cabeza de Medusa trastabillando en la grupa de Pegaso) esta dinámica de integración no se produce ya tanto en el nivel de los discursos y su sentido (acción en profundidad que ya no resulta rentable en un sistema que se basa en el «movimiento» del capital y en la intercambiabilidad de toda producción simbólica) como en el de los canales y su apropiación. No sólo el medio es el mensaje, sino que determinados signos recuperan el poder de catálisis del símbolo, transformándose ellos mismos en medios, y renunciando así a la identidad consigo mismo que daba al símbolo su autoridad. Son lo que pasa por ellos. Se concibe dicha autoridad como un «medio de comunicación».

---

1 Concepto elaborado por el *Luther Blissett Project* para expresar las nuevas formas de identidad en el contexto de la cultura de redes.



La ilustración que acompaña este texto es una manipulación llevada a cabo por un grupo de acción antifascista de un signo institucional millones de veces reproducido. El signo original aparece en numerosas papeleras y artículos de consumo, es decir, habla desde las instituciones del poder y del mercado. Su sentido original es una invocación a la urbanidad de todos los ciudadanos cuyo objetivo es que mantengan limpias las calles, depositando los envases y papeles en las papeleras. Independientemente de su legitimidad moral el signo traza una tendencia convergente, algo que nos permitirá vivir con menos desorden dentro de la comunidad. La manipulación efectuada por «Acción Antifascista» consiste en poner en lugar del papel un emblema nazi, con lo cual el «Mantén limpia tu ciudad» adquiere sin duda otro sentido. También puede significar una invocación al individuo a que se libere de la «mierda» en un sentido psicoanalítico, de todas aquellas cosas que le reprimen o que tiene reprimidas y que son causa sin duda del carácter violento de determinados grupos parafascistas. En la medida en que el colectivo



mantiene un discurso que identifica el capitalismo y en general todo sistema autoritario con un determinado tipo de fascismo es posible que el signo se revuelva así contra su origen, denuncie por vía indirecta las verdaderas intenciones de su autor. Con una simple manipulación y una gran economía de medios, el mensaje llega con rapidez e impacto, pues se trata de un signo que llevamos incorporado, que entendemos de inmediato porque ya apenas lo vemos: lo suponemos. El mismo signo millones de veces reproducido en la calle apenas nos afecta, pero este encuentro fortuito con su manipulación produce una apertura en la tendencia y se hace visible porque crea un nuevo marco de referencia.

El canal privado de televisión Canal + ha elaborado recientemente un logograma para su campaña publicitaria «Cada día hay menos gente que entiende la tele sin Canal +» en el cual aparece el ya simpático monigote, pero en el lugar del papel y del emblema nazi aparece ahora un televisor [campaña realizada en 1996]. Canal + pertenece a una empresa de comunicación que mantiene buenas relaciones con el anterior gobierno, hoy en la oposición, y siempre ha mantenido un supuesto discursivo que identificaba el actual gobierno con la derecha dura. El hecho de que con el cambio de gobierno el PSOE haya perdido el control sobre los medios de comunicación públicos y conserve sólo la adhesión del canal de pago hace imposible que no veamos malicia en la peculiar traducción del signo que los publicistas de Canal + han realizado, aprovechando tanto el poder de reconocimiento que el signo original posee como el reflejo invertido del grupo antifascista. Se trata de un ejemplo banal de lucha por el espacio de los signos y la aplicación de referentes, pero refleja en gran medida la dinámica real de la comunicación entre subsistemas.

3. Existe un punto en que toda acción humana queda procesada y convertida en tendencia del sistema. Ante cada enunciado divergente el sistema elabora un reflejo invertido del mismo (vertido dentro, vertida la acción en la tendencia) que lo incorpora y lo disuelve como tal diferencia. Pero existe también el momento de la diferenciación consciente,



en el que el individuo contempla el sistema en su conjunto y elabora puntos de fuga, adaptando su identidad a las fallas del discurso del sistema y promoviendo preferentemente otros subsistemas alternativos. Interviniendo la realidad a través de su representación, tal como hiciera Perseo, mediante el «desvío», la performance política o el atentado estético, el individuo o el grupo social participa en la construcción de los supuestos que rigen el entorno sociocultural.

El sistema abarca todos los sistemas de enunciados, pero el individuo es el entorno del sistema que elabora sus propias representaciones invertidas del mundo y discursos fundadores de otros mundos, mediante la crítica y la acción social, y sobre todo desmitifica el lenguaje del poder (léase también «publicidad»). La teoría tiende a la reducción de complejidad, pues su estructura es aprehensiva y su objetivo el control. Los nuevos movimientos sociales no se integran en el sistema a la manera en que lo hacen los subsistemas de comunicaciones en los que el sistema se organiza y cuya coherencia gestiona, sino que lo hacen como elaboradores conscientes de complejidad y desorden. Los sistemas sociales de segundo orden, construidos por y para la movilización y la acción social no adecúan sus mensajes a la coherencia del sistema, sino de acuerdo a su propia coherencia autorrealizativa que les exige definirse siempre en contra del sistema.

Lo propio del sistema de referencia es transformar las acciones creadoras en tendencias sociales reguladas, el movimiento en movida, el cuestionamiento gay de la familia en matrimonio homosexual, el antipatriarcalismo feminista en el día de la mujer. Lo propio de la teoría es ofrecer herramientas de control al sistema. Lo propio del movimiento social de segundo orden es transformar los enunciados en posibilidades de acción, la objeción de conciencia en insumisión fiscal y en los cuarteles,

y las movilizaciones estudiantiles contra las tasas en cuestionamiento radical del sistema capitalista. Lo propio de la crítica práctica es ofrecer herramientas de fuga a la acción social.

Como medio de acción social, la construcción de la propia identidad a través de la recepción crítica y la producción de discursos produce un fenómeno irreductible porque fuerza marcos de referencia alternativos. Diversos estudios realizados en los 80 sobre el paradigma «azul-verde» muestran que los enunciados de las minorías que plantean disonancias producen más conversión social a nivel inconsciente porque comparten con la opinión mayoritaria el mismo estatus cognitivo: a pesar de poseer una fuerza potencial mucho menor, resultan igual de visibles. En la construcción de códigos lingüísticos encuentra la acción social su estrategia más eficaz porque en este ámbito sus acciones no se suman acumulativamente al sistema, teniendo que competir con sus medios de reproducción de realidad mucho más poderosos, sino que plantean disonancias que fuerzan al sistema a la reelaboración constante de sus mitos.

Texto: Luis Navarro
Amano #5 (febrero de 1997)

> A la forma de los nuevos medios de producción, en el comienzo dominada aún por la de los antiguos, corresponden en la consciencia colectiva imágenes en las que lo nuevo se interpenetra con lo viejo. (Walter Benjamin)

El aspecto que mejor define este movimiento es que, partiendo de formas de producción vinculadas a un uso «artesanal» o doméstico de las nuevas tecnologías, sobre una base muy sólida y elaborada por experiencias previas, pudo prefigurar, o al menos sintomatizar de forma coherente, el cambio radical que se estaba fraguando con la irrupción de las redes telemáticas globales, la proliferación de los mundos virtuales y la politización de todos los ámbitos de la experiencia. Sus resultados, que pueden sonar arcaicos cuando se les interroga desde el presente, estaban en el ojo del huracán y eran analizados y vigilados de cerca por los organismos institucionales, que trataban de agenciárselos. Veían que esa marejada disforme, que empezaba a inundar los circuitos de la información y a cegar sus fuentes, era el laboratorio de los nuevos conflictos al tiempo que la última esperanza abierta para el espectáculo en fase de liquidación.

Aunque estas tecnologías ya se habían experimentado de forma restringida, a mediados de los 90 se produce una verdadera conmoción con el acceso «parcialmente generalizado» a ellas, es decir, con su aplicación al ámbito doméstico y la intercomunicación. Para muchos de los proyectos que funcionaban en nuestra órbita, el «salto a la red» supuso un reciclaje brutal, un replanteamiento absoluto de sus herramientas y la posibilidad inédita de competir, prácticamente en igualdad de condiciones (al menos en un primer momento), con los grandes medios en la producción de valores. Las redes globales constituían entonces un nuevo *wide wild west* para un mundo sin norte, un espacio virgen a disposición de colonos desalmados, frikis deshauciados y refugiados políticos. Su asalto todavía factible era una tarea ineludible de cualquier ciclo de liberación, siempre y cuando en el asalto no fuésemos nosotros también entrampados, virtualizados, politizados.

> Nuestra entrada en la red nos parece más bien dictada por el desarrollo de los acontecimientos que por una decisión personal o de grupo. Quien quiera influir hoy sobre los mecanismos que condicionan nuestra realidad cultural o simplemente esté preocupado por la deriva humana tendrá que integrar en su trabajo las tecnologías, especialmente de la comunicación, no sólo para trabajar con ellas, sino también sobre ellas. (Mikuerpo entrevistado por Sergi Bueno, *En l@ Red* # 3, noviembre 1997).

A la luz del discurso que acompañaba a la eclosión de las redes, la nueva fuente de especulación descubierta por los financieros realizaba por sí misma todos nuestros sueños libertarios e invitaba a la participación universal en la construcción de la utopía futura. El capitalismo nos adelantaba por la izquierda, dándonos voz al tiempo que nos quitaba las razones. En la nueva realidad hecha posible por los artefactos tecnológicos todo era tan horizontal como transversal, difuso al tiempo que definido, automáticamente creativo: un baño de color y complementos multimedia había democratizado el espectáculo y nadie tendría ya derecho a ser gris en ese inmenso parque temático de los sueños colectivos. No se temía anunciar un gran salto evolutivo para la especie. Y no sería preciso realizar ningún esfuerzo, tomar ninguna conciencia; la revolución vendría hecha, poco hecha o al punto.

Existía también el negativo de este discurso, la fobia que provoca cualquier filia y que resulta tan necesaria a la hora de multiplicar la propaganda. Estábamos mecanizando la comunicación, renunciando al calor del encuentro físico. Nos aislábamos de nuestra realidad inmediata para sumirnos en la palabrería virtual de los iniciados. La reflexión y la sensibilidad estaban siendo anuladas por el requerimiento constante de interacción comunicativa, la mirada fija en la pantalla siempre encendida. La cibernética acabaría pronto con la poesía, la crítica, con el amor y con el sexo en vivo. Paradójicamente, internet daba visibilidad también a sensibilidades que poca razón tendrían sin ella: primitivistas, neoluditas, humanistas románticos y hasta situacionistas, críticos con los usos espectaculares encontraban también en la red su razón de ser, y no fueron los últimos en crear su propia «escena» reconocible y frecuentable en ella.

Mikuerpo evitaba posicionarse en este artificial y previsible debate, pero no eludía plantear una crítica de los nuevos medios desde su posición pragmática, centrada en los usos tecnológicos más que en la técnica misma, pero también dirigida contra la ideología tecnocrática que se difundía sobre todo a través de la publicidad, encontrando rápido acomodo en un discurso académico carente aún de referentes y de una experiencia profunda de estos medios. La red era un nuevo espacio de acción que se insertaba de lleno en lo que había sido nuestra preocupación desde el origen del proyecto: la difusividad de la cultura, la posibilidad de intervenir desde fuera en el discurso oficial mediante la crítica, el desvío y la contrainformación. *Nos tocaba* explorar esa posibilidad, experimentar desde dentro la deriva de los tiempos, tomarla al asalto o perecer en ella. Pero no compartíamos la

exaltación con la que desde la publicidad, la propaganda oficial, el discurso académico y hasta ciertos medios alternativos y movimientos sociales se saludaba la Gran Transformación con argumentos manidos, expectativas huecas y mucha desorientación. Había algo artificial y gastado en todo ese verbo, que tenía más que ver con el modo en que nuestra época soñaba el futuro que con el verdadero potencial y los límites de las nuevas tecnologías, que sólo serían visibles cuando se normalizase su uso.

El siguiente bloque de textos, elementos sobre el terreno para una crítica de las tecnologías de la comunicación en red a medio realizar, plantea algunas desconfianzas y desenmascara algunos mitos que acompañaron a la eclosión de las redes. El primero de ellos es una revisión del seminario «Literatura y Multimedia», llevado a cabo en la UCLM de Cuenca en verano de 1996. Fue la primera experiencia académica dedicada a reflexionar sobre el nuevo fenómeno en relación con el viejo orden de conocimiento, y como tal puso de manifiesto la falta de ajuste existente entre ambos términos, aspecto que quisimos mostrar no sólo a través del contenido de la crítica de conceptos focales como «multimedia», «hipertexto» e «interactividad», sino también irónicamente, integrando en la edición diversos errores de software producidos por la transcripción mecánica del texto durante su procesado. Se trata de un texto producido en un momento en el que el fenómeno apenas acababa de emerger y no integra desarrollos como la construcción de redes sociales o la burbuja tecnológica financiera, por lo que hemos querido completar la edición con un texto elaborado más tarde con el colectivo Maldeojo, uno de los proyectos en los que Mikuerpo disolvió sus estructuras, que pretende una actualización más completa de la crítica de la sociedad del espectáculo en la era de internet.

EL "CHIP" NEUROTICO

(Sobre Literatura y Ordenadores)

Luis Navarro

El *VI Seminario Internacional de Literatura y Semi≤tica* celebrado en Cuenca el ato pasado plante≤ de modo oportuno el tema "Literatura y Multimedia". Se trataba de la primera experiencia similar llevada a cabo en Espata y como tal puso de manifiesto la enorme distancia y la escasa interpenetraci≤n que mantienen en nuestro paφs el discurso de la tecnologφa y el de las ciencias humanas. El pronunciamiento entusiasta de casi todos los ponentes en favor de tan feliz matrimonio no lograba fundir la latente impresi≤n de algunos asistentes de estar sumando peras con naranjas, confirmada mßs tarde por la naturaleza de algunas ponencias y por el planteamiento en los debates de atßvicas desconfianzas mutuas que parten de la estΘril disputa entre raz≤n cientφfica y humanφstica.

Como planteara J. Romera Castillo en la sesi≤n inaugural[1] se pretendφa con estas sesiones asumir el reto a las ciencias humanas que instituye la nueva estructuraci≤n social alrededor de la informaci≤n y el proceso electr≤nico de la misma, cuya emergencia hist≤rica ha llegado a ser interpretada por algunos estudiosos como una autΘntica revoluci≤n: la *revoluci≤n cibernΘtica*[2]. Tal vez para disipar los prejuicios inerciales que las humanidades arrastran sobre el discurso tecnol≤gico, cuyo inexorable avance ha propiciado una reestructuraci≤n de los saberes que las desplaza de las corrientes de influencia social y de los currφculos educativos, se adopt≤ desde el principio un enfoque constructivo, atento por una vez a las *utilidades* y las *utilizaciones* de tales medios, y no tanto a la crφtica negativa de la mediaci≤n que imponen. Se partφa pues con un talante no polΘmico y se ofrecφa una aproximaci≤n al campo de la informßtica que se pretendφa transversal, por cuanto aspiraba a setalar tanto las posibilidades de apropiaci≤n y aprovechamiento de la tecnologφa en la investigaci≤n filol≤gica como las transformaciones en los hßbitos lingnφsticos, artφsticos y cotidianos, que la informßtica ha propiciado. Asφ, la influencia de los nuevos soportes informßticos en la creaci≤n literaria no tendrφa una sola vφa de penetraci≤n, sino que seg n Romera Castillo se manifiesta en varios niveles y de formas diversas:

---

1 **ROMERA CASTILLO, José**: "Literatura y multimedia: un reto (in)mediato.", introducción al *VI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral: Literatura y Multimedia*, dirigido por él mismo y celebrado en la sede de la UIMP en Cuenca del 1 al 4 de julio de 1996. No tengo noticia de que las actas se hayan publicado. Muchas de las reflexiones que siguen se inspiran en este evento, al que me referiré en lo sucesivo con L/M.

2 **PONTE, Nero**: *Sociedad Digital* / **TOFLER, Alvin** (1980): *La Tercera Ola*

mediando e incidiendo en el propio proceso creativo, integrando nuevos soportes para la obra y propiciando aplicaciones diversas, tanto para la producci≤n literaria como para su estudio y transmisi≤n educativa. Si a esta multidimensionalidad en el proceso de influencia de los soportes multimedia sobre la literatura se atade la unidireccionalidad que manifiesta en su desarrollo vemos claro que se avecina una transformaci≤n total en los hßbitos textuales.

En la categorizaci≤n de estos hßbitos encontramos numerosos rasgos que son comunes a la reflexi≤n acerca del perφodo sociocultural llamado "postmoderno". Pese a que muchos de ellos (interactividad, intertextualidad, apertura, ruptura, etc.) se enunciaron para designar caracteres del texto postmoderno en contraposici≤n a una supuesta racionalidad, linealidad, unidimensionalidad y carßcter de proyecto propios del texto moderno, casi podrφamos decir que los nuevos hßbitos de producci≤n, difusi≤n y fruici≤n cultural propiciados por la informßtica realizan el modelo que el *libro postmoderno*[3] se limita a aspirar. Como si el libro, en su afßn por trascenderse integrando al lector, hubiese preparado su propia decadencia.

Uno de estos rasgos, acaso el mßs recursivo, es tambiΘn el mßs recurrible. Se trata del mito de la interactividad, concepto que el discurso de la propaganda informßtica ha terminando apropißndose y desnudando de sus implicaciones profundas. Se defini≤ la interactividad como *la capacidad del usuario para manipular los parßmetros de la producci≤n artφstica*. La definici≤n parece simple y limpia, pero contiene tΘrminos como "usuario" o "parßmetros" cuya asociaci≤n semßntica con la difundida jerga informßtica hace difφcil que no relacionemos el concepto con algo que es *propio* de los ordenadores, un valor que comparte su alza con el auge de la industria software. *La interactividad es previa a los ordenadores*, como setal≤ Arlindo Machado[4] en otra intervenci≤n, citando ejemplos como el de Brecht y Enzensberger, y ya a prop≤sito de Brecht setalaba Benjamin que *"el teatro Θpico no reproduce situaciones, sino que las descubre. El descubrimiento de situaciones se realiza mediante el proceso de interrupci≤n de la acci≤n."*[5] Orlando Carreto se fue todavφa mßs lejos en la b squeda de antecedentes, y los encontr≤ ya en

---

3 Sería libro postmoderno aquel que problematiza su propia composición, que interroga a lector y adquiere configuraciones diversas según las decisiones de éste, que juega desenfadadamente con la tradición y a veces rompe su propia estructura lineal de texto para injertar estructuras móviles más próximas a nuestra percepción difusa y fragmentaria de la realidad. Autores como Calvino (*Si una noche de invierno un viajero...*) o Cortázar (*Rayuela*) sirven de ejemplo concurrente al respecto, pero también un libro como *Dirección única* de Benjamin (un libro que no lo es, sino una calle que puede ser recorrida y visitada casi al azar de los sentidos o de la memoria inconsciente) ofrece desde mucho antes y desde la reflexión filosófica un modelo de composición sorprendentemente postmoderno.

4 **MACHADO, Arlindo:** "Hipermedia: el laberinto como metáfora", *L/M*.

5 **BENJAMIN, Walter**: "¿Qué es el teatro épico?", *Iluminaciones 3*.

ciertas prßcticas combinatorias del poeta Kuhlmann (siglo XVII) y en autores anteriores a nuestro siglo como Swift, Sterne, Diderot o Caroll.[6] Es decir: toda la modernidad ofrece manifestaciones de ese deseo de hacer participar al p blico en la obra, de anular la distancia espacio-temporal inherente al texto a fφn de dinamizarlo en cada lectura. Me arriesgo a sugerir aquφ que la generalizaci≤n del uso de la imprenta inscribφa ya ese deseo en el propio libro, que dejaba de ser un objeto trascendente, un tesoro depositado en anaqueles inaccesibles de instituciones religiosas y, en su exceso, el libro por excelencia, mßgico o religioso, transcripci≤n de la misma palabra que cre≤ las cosas, el libro de las "culturas del libro", para dar nacimiento a la novela moderna, por ejemplo. Un corpus textual que hoy valoramos en la tradici≤n cultural de Occidente muy por encima de los tratados sobre la naturaleza de los ßngeles contenidos en los incunables, pero que durante mucho tiempo no fue sino el testimonio de una lamentable devaluaci≤n de la palabra inscrita. Es en nuestro siglo, sin embargo, cuando ese deseo se hace proyecto en los programas de las vanguardias artφsticas. El ready-made *Rueda de bicicleta* (1913), de Marcel Duchamp, obra cuyo sentido reside en ser activada por el espectador, no representa otra cosa ni representa eso mismo hasta que no es efectivamente activada por el espectador. De esta interactividad planteada como b squeda en los programas de las vanguardias e inscrita en los popios orφgenes del libro diremos que es, en tΘrminos tecnof≤bicos, *la capacidad del espectador de intervenir en la producci≤n de sentido*, o incluso muy llanamente, de mensajes por muy poco sentido que tengan.

El mundo de los ordenadores estß hoy lleno de programas, juegos, cursos, redes e incluso libros interactivos. La publicidad audiovisual difunde este concepto al por mayor de manera casi siempre impertinente, nunca con total pertinencia. De hecho, uno de los grandes problemas con que topa la crφtica social al elaborar su discurso sobre la sociedad de la comunicaci≤n, reside en que el permanente flujo de novedades impone un ritmo de procesado diferente al del pensamiento reflexivo, asφ como en la escasa calidad de la informaci≤n, cuyas fuentes no se hallan siquiera en los discursos expertos, sino en los catßlogos publicitarios [7]. Estos no reflejan sino los intereses comerciales de las firmas que monopolizan esas novedades y controlan toda la informaci≤n acerca de las mismas, utilizando con fines mercantilistas determinados valores en alza (asφ lo "natural", lo "independiente", lo "interactivo") en campaτas de clara y consciente corrupci≤n lingηφstica.

---

6 **CARREÑO, Orlando**: "Literatura y multimedia: del CD-Rom a las redes". *L/M*.

7 **MATTELART, Armand y Michèle**: "De la dificultad para reflexionar sobre la comunicación", en *Pensar sobre los medios*.

Pues bien, los ordenadores y sus complejos programas de manipulaci≤n de parßmetros no son, en sφ, mßs interactivos que una tiza. Cabrφa incluso decir en raz≤n del conocimiento tθcnico que requiere su manejo, que lo son incluso menos. El acceso a la pantalla del ordenador no se realiza mediante intervenci≤n directa de lo especφficamente humano del pensamiento, sino mediante la adecuaci≤n a una serie de ecuaciones mecßnicas que son asimiladas por el cerebro mediante actos de repetici≤n. Quienes han tenido que acercarse a los ordenadores desde una posici≤n de usuario venido desde otros ≤rdenes del conocimiento han pasado por la experiencia inc≤moda de no poder intervenir fφsicamente la pantalla para corregir alg n error o disparar alguna funci≤n. Pese a que los ordenadores de nueva generaci≤n presentan interfaces mucho mßs atractivos y a que el *mouse* ha simplificado extremadamente la necesidad de memorizar c≤digos, Roszak estß en lo cierto al setalar que *"la lecci≤n subliminal que se enseta siempre que se utiliza el ordenador (...) es el modelo 'procesador de datos' de la mente."*, cuya perversi≤n reside en que *"este modelo /.../ conecta con una transici≤n importante en nuestra vida econ≤mica, una transici≤n que nos lleva a una etapa nueva de industrialismo basado en la alta tecnologφa, la llamada Edad de la Informaci≤n con su economφa orientada a los servicios. Detrßs de esa transici≤n act an poderosos intereses empresariales que estßn configurando un orden social nuevo".* [8]

La interacci≤n con el ordenador, el puro intercambio de interfaces no constituye el ideal comunicativo que los ordenadores posibilitan. Es la posibilidad de intervenci≤n en el espacio p blico que el ordenador personal permite la que debe ser analizada en tθrminos de interactividad, y no la posibilidad banal de poder elegir los colores de fondo de la pantalla o el tamato de la letra del texto que leemos. El espacio de la interactividad no es el soporte, sino el significado de lo escrito socialmente. El llamado por Roszak "culto al ordenador" ha llevado a algunos a no ver en θl un instrumento, sino la epifanφa de la liberaci≤n, olvidando que el espacio legφtimo de la interactividad se ubica en la conciencia, particular o p blica, por tanto en cada uno de nosotros mismos, y no en el laberinto interno de semiconductores o en las pastillas de informaci≤n blanda que procesan. La lectura de un libro es por sφ misma mßs interactiva que cualquier simulacro virtual en el que los sentidos son acosados desde m ltiples frentes. Y ello no porque el libro sea interactivo, sino porque el lenguaje es la herramienta de interacci≤n social. El ordenador se limita a ayudar al pensamiento en aquellas tareas que requieren un

[8] **ROSZAK, Theodore** (1986): *El culto a la información. El folclore de los ordenadores y el verdadero arte de pensar*,

procesamiento mecßnico de los datos, permitiendo la concentraci≤n en tareas *conceptuales o creativas*. El material que transmite es el que puede contener coordenadas interactivas en la medida en que facilita la transmisi≤n, y no en la manera como la ejecuta. Es el fundamentalismo tecn≤filo de ciertos sectores de la burocracia educativa, reflejo de actitudes importadas del mßs puro interΘs mercantilista, el que hay que denunciar desde la cr φtica de conceptos como Θste.

Otro tanto cabe decir de atributos como "multimedia" o "hipertexto", que nos hemos acostumbrado a relacionar con el mundo del software. Para empezar hay que se±alar que el concepto **multimedia** no es adecuado para describir una transacci≤n comunicativa realizada nicamente mediante procedimientos electr≤nicos, por mßs que estos integren imagen, texto y sonido. Nadie llama libros multimedia a los libros ilustrados ni libros interactivos a los que hacen preguntas al lector. La composici≤n de la informaci≤n computerizada es siempre la misma y obedece a una nica "ars combinatoria". Sin embargo podemos asumir que el ordenador puede hacer interaccionar *en un s≤lo soporte* una multiplicidad de accesos sensoriales, asφ como un modo novedoso de explorar los textos menos condicionado por la materialidad fφsica de los mismos. Tal es la clave que inscribe el hipertexto.

Mientras Rodrφguez de las Heras renunciaba a definir el hipertexto en una breve y esplΘndida intervenci≤n,[9] contentßndose con establecer una analogφa con un inmenso texto plegado (seg n una idea de c≤dice que nos resulta familiar por el cine) para que cupiese en el espacio de trabajo, enunciando un c mulo de posibilidades te≤ricas que invita a abandonar los procedimientos clßsicos de inscripci≤n del pensamiento, las demostraciones prßcticas llevadas a cabo por los especialistas dejaron todo que desear. Los ingenieros de Paradox desplazados al ilustre foro para exhibir las excelencias multimedißticas de sus productos literarios no eran los culpables del bochorno que produjo su intervenci≤n. El mercado del libro electr≤nico es a n lo suficientemente escaso y los lectores habituales fetichistas como para que la producci≤n literaria de CDs sea todavφa relativamente escasa, asφ como la exigencia de los lectores. Los productos puestos en el mercado con excusas literarias no s≤lo no aportan nada a las obras que reproducen, sino que transmiten una imagen kitch de las mismas que no parece concebida para despertar precisamente la inteligencia. El aporte multimedißtico no ha de ser un mero adorno exhibitivo, sino que debe insertarse en la trama comunicada por derecho propio. Aplicarle musiquillas de despertador a una Alicia que parece Blancanieves no es la clave de la multimediaticidad, sino simplemente la del estatus de los

9 **RODRÍGUEZ DE LAS HERAS, Antonio:** "Hipertexto y libro electrónico", *L/M*.

padres del ni±o al que le cuentan el cuento. Es en la composici≤n de obras especφficas para el nuevo soporte, que cuenta de antemano con las oportunidades que Θste le ofrece, donde la capacidad de transmisi≤n cultural de los nuevos medios debe ser probada.

Esta perversi≤n cobra una dimensi≤n especialmente grave cuando se aplica a campos que, como la educaci≤n, poseen un alcance performativo. En el mismo seminario se presentaron diversas comunicaciones procedentes de algunos experimentos realizados en el campo de la ense±anza mediante aplicaciones de utillaje informßtico. Tras asistir a las inmensas posibilidades del libro electr≤nico establecidas a nivel te≤rico por Rodrφguez de las Heras (despliegue de textos tras palabras remarcadas que, picadas por el rat≤n, muestran asφ una dimensi≤n escondida de sφ mismas, estructura de libro blando, eficacia de las b squedas, carßcter poliΘdrico del texto con m ltiples entradas, posibilidad de navegaci≤n sobre el mismo haciΘndole que se pliegue a las posibilidades de comprensi≤n del lector, etc.) otra vez los decepcionantes resultados en sus aplicaciones prßcticas. Un comunicado acerca de la integraci≤n de recursos procedentes de las nuevas tecnologφas a la ense±anza de la vida y obra de M¬ Teresa Le≤n se limitaba a ser un resumen esquemßtico de lo que un libro de texto bastante rancio podrφa ser, con los planetas incomunicados de la "vida", la "obra", las "influencias" y el "exilio" que uno podφa recorrer como si de realidades separadas o epφgrafes diferentes de un examen se tratara.

No s≤lo el estudio, tambiΘn el aprendizaje de la redacci≤n estß siendo objeto de investigaci≤n mediante la aplicaci≤n de recursos software.[10] Y cuando uno escucha decir que el resultado de tales experimentaciones se halla todavφa en proceso de investigaci≤n no advierte incertidumbre alguna, pues se preveΘ satisfactorio seg n la medida aplicada, que serß, por supuesto, la misma que defini≤ los parßmetros. A no ser que concibamos la escritura como una mecßnica que hay que configurar y registrar, todos estos programas tienen el mismo valor para el progreso cultural e intelectual de la humanidad que una base de datos de poetas vivos a 1 de enero de 1990 [11].

Literatura e informßtica son, por hoy, dos desconocidos que hablan del tiempo, incapaces de profundizar uno en el otro. Es normal que asφ sea. Padecemos diferidamente una especializaci≤n del conocimiento mal entendida, que convierte al poseedor del saber (de cualquier tipo de saber) en una pieza mßs o menos prestigiada de la maquinaria de reproducci≤n cultural. Humanistas convertidos en anticuarios, incapaces de creerse la

10 **RUANO LEÓN:** "Procesos de la composición escrita. Elaboración de un programa informático", *L/M*.

11 **RUIZ DE TORRES:** "Quién es quién en Poesía" y el 'Inventario de la Poesía en español', *L/M*..

importancia de su bagaje cr⌽tico en una encrucijada que ni siquiera es la suya, tecn≤filos expropiados del sentido de lo bello y de lo bueno, educadores programados para educar variables sin preguntarse en quθ ni reparar en la constante, la apropiaci≤n poθtica del diagrama estad⌽stico contin a pendiente tras la apropiaci≤n econ≤mica del caligrama poθtico.[12]

Jenaro Talens opuso serias objeciones a la posibilidad de realizaci≤n de este sueto benjaminiano,[13] denunciando la supuesta apertura de la hipertextualidad como eficiente clausura estabilizada al convertir al espectador en alguien sin conciencia de los l⌽mites del texto. De hecho, el discurso poθtico marcar⌽a los l⌽mites de la supuesta apertura del sentido en la hipertextualidad, puesto que *mientras en la experiencia hipertextual el sujeto del saber se convierte en sujeto de la experiencia, en la experiencia poθtica es el sujeto de la experiencia el que se constituye como sujeto de un descubrimiento*. Desdetando la posible transformaci≤n en los discursos inducida por la aplicaci≤n de recursos tecnol≤gicos, mostr≤ que es preferible enfocar la transformaci≤n sobre los sujetos sociales mediante cambios en los modos de percepci≤n. As⌽, la emisi≤n de una realidad virtual mediante el flujo informativo constituir⌽a un retroceso a los c≤digos de representaci≤n de la pintura que imita a la realidad, en vez de oponerle su poiθtica voluntad de significado.

Esta fijaci≤n en los l⌽mites de la experiencia estθtica privada corresponde al dominio del arte burguθs, de su concepci≤n del sujeto y de su reivindicaci≤n de las auras. Hace referencia a un tipo de experiencia privilegiado por la cultura, consciente de su autonom⌽a. Un sujeto que define sus l⌽mites distancißndose de la "masa", replegando los sentidos ante el flujo de informaci≤n que lo implica en la miseria mundial y denunciando como escena virtual su propia mentira: la imagen desgarrada del mundo que los nuevos medios transmiten es por supuesto falsa, pero no de una falsedad que pueda dejarnos tranquilos. No denuncia la falsedad de los medios, sino de los poderes que los otorgan, ni la del fantasma que se disuelve ante una aguda argumentaci≤n eurocθntrica, sino la de la fantasmagor⌽a de la informaci≤n convertida en mercanc⌽a.

Tanto la perspectiva tecn≤fila como la reversionista comportan la misma extrapolaci≤n de los medios en fines. En el primer caso se pretende que el propio desarrollo de los medios de comunicaci≤n desencadenarß una liberaci≤n democrßtica sin precedentes, posibilidad leida como necesidad.[14] En el segundo se

[12] *"(...). En esta escritura pictográfica, los poetas, que como en los tiempos más remotos serán en primer término y sobre todo expertos en escritura, sólo podrán colaborar si hacen suyos los ámbitos en los que (...) se lleva a cabo la construcción de esa escritura: los del diagrama estadístico y técnico."* **BENJAMIN, Walter:** "Censor jurado de libros", en *Dirección única*.

[13] **TALENS, Jenaro**: "Poesía e hipertextualidad", *L/M*.

contempla la imparable colonizaci≤n de los medios como una elecci≤n err≤nea que clausura la raz≤n artesanal, necesidad leφda como posibilidad. Una y otra, del lado del objetivismo alienante o del subjetivismo alienado, interaccionan fecundamente para impedir la interacci≤n fecunda entre mßquinas e intelecto.

Nuestra visi≤n sustantiva de los medios de comunicaci≤n es heredera de los usos estratΘgicos dados a la raz≤n por la ideologφa burguesa. Los usos de dominaci≤n espectacular de la sociedad postindustrial han convertido la apropiaci≤n de los medios en el autΘntico fin de la actividad polφtica, fundiΘndose de modo alarmante el ejercicio de poder y el control sobre los grandes canales de informaci≤n. Esto convierte toda reflexi≤n sobre los medios en una reflexi≤n polφtica, y acaso en la reflexi≤n polφtica por excelencia. La imagen del Gran Hermano ha condicionado la identificaci≤n de los medios de comunicaci≤n de masas como medios de opresi≤n, y la crφtica de los mismos como denuncia de esa opresi≤n, desplazßndola desde los contenidos hacia la de los canales. Pero el espectßculo no es la escena: la escena, el espectador, los contenidos y todos los parßmetros convencionales sobre la investigaci≤n de la comunicaci≤n son actualmente el espectßculo. La descarga de la crφtica hacia los medios despeja la posibilidad de una *crφtica de los usos* de esos medios y de una apropiaci≤n racional de los mismos.

A nadie le interesa ya conmover la barricada de atriles y material impreso con que el archivero defiende su biblioteca en ruinas y su propia funci≤n funcionarial. Un concepto culto de la cultura basado en la representaci≤n o en una pretendida y desprestigiada autonomφa respecto de la realidad fue aislado tras las vanguardias en parques recreativos como especie en extinci≤n y ha traspasado hoy su propio lφmite. Puede que ello comporte alguna circunstancia lamentable: los documentos se pierden, los monumentos se caen, las personas mueren y toda restauraci≤n es simulacro. La vida por ello no se satura, sino que mira hacia el futuro con las formas del pasado. El intelectual que renuncia a adaptar sus criterios de reflexi≤n a la realidad de su tiempo no denuncia sino su propia inocuidad: es el ltimo hombre, el que no quiere perecer. La vieja consigna contracultural *pensar de otro modo* se estß acomodando en el sistema, por lo que se hace urgente una crφtica comprometida con los usos de estos medios y que apunte a la apropiaci≤n de los mismos por la sociedad civil. Tras la constataci≤n y el inventario de lo perdido corresponde hoy al intelectual la labor de eliminar la distancia crφtica respecto a las nuevas tecnologφas[14] y afrontar la apropiaci≤n de las mismas como herramientas para seguir ejerciendo la conciencia crφtica. X

14 *"Me gusta pensar / (¡tiene que ser!) / en una ecología cibernética / donde estemos libres de nuestros trabajos / y unidos de nuevo a la naturaleza.* **BRAUTIGAN, Richard** (1973): "Cuidados todos por máquinas de gracia amorosa", citado por **ROSZAK, Theodore:** *CI*, p. 179.

No veis lo que está pasando

El espectáculo en la era de internet

«Internet va a transformarlo todo», se escucha decir a los que se dan por avisados, profetas de una revolución en marcha que no precisa sujeto alguno porque nadie tiene la iniciativa y todos vamos a remolque. Hoy no hay que recurrir a ninguna complejidad teórica para desacreditar esta ideología del progreso inmaculado, que libera a la humanidad de las servidumbres de la naturaleza y la lanza siempre a la conquista de nuevos ámbitos. Sin embargo, cuando se aplica a las proliferantes redes de información parece que tuviésemos que adoptarla sin crítica, en función de una estructura o de un dinamismo esencialmente buenos de estos medios, fomentadores del conocimiento, la igualdad y la solidaridad planetaria. A una objetividad percibida como insuficiente en relación con los recursos objetivos que pueden movilizarse, no se opone la intervención creadora de los individuos, sino la esperanza de transformación que promete otra objetividad impersonal, otra estructura tan determinante como determinada.

La tediosa propaganda que acompaña a la masificación del uso de los nuevos medios de comunicación no es nueva. Ya ponga el acento en su faceta ilustrada, herramientas que extienden el conocimiento y los valores democráticos de igualdad, libertad y progreso a todos los rincones del planeta, o ya lo haga en su versión rompedora, transgresiva y futurista (*¿Hasta dónde quieres llegar hoy?*), contiene los mismos valores cuya forma mítica ha servido para sustentar y reforzar las estructuras capitalistas en la ideología moderna, difundidos e impuestos precisamente por esos mismos medios que con tanto éxito han asumido la función sacerdotal en el universo profano del capitalismo. La extraordinaria popularidad alcanzada en poco tiempo por el televisor doméstico, difusor por excelencia de ideología desde mediados del siglo XX tanto en los estados totalitarios como en las democracias capitalistas, fue saludada con los mismos vaticinios y lamentada por el mismo moralismo

estrecho que veía en esa nueva forma de socialización el principio de descomposición de los vínculos tradicionales y de los valores basados en la antigua jerarquía. La importancia creciente del televisor en la vida de las personas, convertido hoy en una función naturalizada de las viviendas modernas, en una fuente de noticias tan imprescindible en ellas como el agua corriente, ha seguido sin embargo en lo esencial el proceso que los situacionistas denunciaban en su crítica del espectáculo. Ésta era la crítica de una sociedad que reduce la condición de sus ciudadanos a una masa de espectadores mudos de acontecimientos fragmentarios, esencialmente engañada y manipulada, y en todo caso incapaz de descifrar la verdadera relación que estos medios establecen con el mundo real que ocultan o condicionan y de asumir su propia realidad de «consumidores puros» de mercancías inmateriales. ¿Supone realmente el advienimiento de las nuevas redes el final de la «era del espectáculo»? ¿Tiene esta propaganda algún fundamento?

Apaga la tele. Se abre el telón

El espectáculo *no* es la televisión, sino un tipo de relación que emana de ella, que se impone a través de ella anulando cualquier otra relación práctica e inmediata. En este sentido el espectáculo no es la visión siquiera, el conjunto de imágenes que captan nuestra atención por cualquier medio, radio, prensa escrita, conferencia o concierto de rock. No hace falta decir que la televisión tampoco es necesariamente espectáculo. Sin embargo ha supuesto durante décadas su paradigma más obvio, el más comprensible y material. La televisión ya no necesita concentrar a los espectadores en un espacio común donde a pesar de todo podrían encontrarse, sino que se difunde a domicilio, sin que se establezca una clara línea de demarcación que lo distinga de la realidad (la taquilla, las luces apagadas, la prohibición implícita de moverse, de hacer comentarios, de abordar al ser humano que se encuentra a nuestro lado). Éste es el verdadero modelo a partir del cual los situacionistas forjaron la noción de «espectáculo» y de «espectador pasivo», y su primera expresión moderna, llevando al cine análisis que procedían de las vanguardias artísticas y que encontraban en él su confirmación.

La televisión se instala en una fase avanzada del paradigma espectacular que se caracteriza por una mayor difusividad y pregnancia, aspectos ambos capaces de poner en crisis la primera formulación de la teoría del espectáculo conmoviendo las bases axiomáticas del paradigma: la concentración y la unidireccionalidad de la comunicación. La «tele» se filtra en la vida privada, se integra en la familia y dialoga con ella propiciando un tipo de comunicación que no se apoya en lo esencial en una jerarquía superficialmente visible. Permite la dispersión, la atención difusa, se ramifica en múltiples canales entre los que se puede «elegir», y es finalmente una ventana abierta al mundo que extiende la información y denuncia, mostrándolas, las miserias. De ahí que algunos pudiesen ver en ella y en sus periféricos una potencial herramienta de liberación que promovería a largo plazo mayor igualdad, libertad y riqueza de valores, y que acercaría a los seres humanos de todas las regiones del globo. O que se pusiese el acento en la emergencia de una comunicación basada en la imagen, en la dimensión «figural» y su carga poético-intuitiva alternativa a los espolones de la escritura «masculina, blanca, patriarcal y homófoba».

A medida que ha desarrollado y perfeccionado su «embargo dialéctico» de lo real, la televisión ha podido integrar también la participación del espectador de múltiples formas. En realidad, el reflejo que proyecta sobre la realidad desencantada de sí misma no puede dejar de participar él mismo de esa realidad, o no ser nada en absoluto. Pero además los índices de audiencia determinan los contenidos in situ («contraprogramación»), la publicidad devuelve imágenes aceptables de todos los deseos, la contribución del espectador es requerida con más insistencia cuanto más entra en crisis la imaginación de los programadores ante el desgaste objetivo del medio. Y hasta los actos más extremos de la conciencia radical acaban conformando los ingredientes necesarios de una velada satisfactoria. Un ejemplo asombroso: cuando Telefónica presentó una campaña con un anuncio que duraba todo un minuto, durante el cual la pantalla del televisor permanecía en blanco, estaba llevando al terreno de la publicidad un recurso subversivo con el que Debord quiso expresar de forma práctica la muerte del cine en su película *Hurlements en faveur de Sade*, y como él buscaba suscitar en los espectadores la misma inquietud haciéndoles tomar conciencia del «tiempo vacío» que su comunicación quiere colmar.

El anuncio fracasó más que nada porque el grado de falsedad de lo que pretendía venderse era aún mayor que la osadía del publicista, pero este género de recuperaciones resultan más que ilustrativas de la magnitud de las

apuestas que se ve llevado a asumir el medio televisivo y denuncian por vía negativa su excesivo desgaste. ¿No reside el valor estético de este anuncio en marcar el punto donde estos medios inflexionan, donde empieza hacerse explícito que la tele ha muerto? Primero se apoderó de ella el virus de la publicidad, que era el agente de la economía privada en el cuerpo social del Estado, destinado a disolverse en ella y con ella. Hoy esta publicidad, que excede muchas veces el tiempo de emisión de los espacios «de contenidos» en la televisión pública, y que desde luego los condiciona escandalosamente mientras se acepta con tranquilidad pagar cuotas añadidas al mercado para preservar un medio convertido en necesidad compulsiva, se ve invadida a su vez por cantos de sirena de otros medios más dinámicos: telefonía, servidores de internet, fascículos de iniciación al *worldware*...

La muerte de la televisión habrá sido por una parte su «realización», que se expresa en la colonización y el saqueo de la vida cotidiana que la televisión ha venido a representar, hasta el punto no ya de filtrar, sino de sancionar e irradiar a partir de sí misma esta realidad; y sería por tanto una «negación» de la televisión, que se ha vuelto incapaz de generar nuevos valores a partir de esa vida degradada que ella misma determina finalmente. El fenómeno de masas que constituye un programa como *Gran Hermano* en todos los países donde se ha llevado a cabo esta experiencia de «construcción experimental de una situación», no niega, sino que ilustra a la perfección lo que estamos diciendo. Ni para los concursantes ni para los espectadores que intervienen sobre dicha situación como un panóptico divinizado se presenta aquí el rostro auténtico de la invasión de la intimidad y de la abolición del mundo personal que se practica en nuestra época, sino nuevamente una «representación» de todo ello, una representación que expresa el momento autorreferencial en que todo medio entra en descomposición: no es «verdad televisiva» más que para los ingenuos, sino *tele-verité*.

Por otra parte, el modelo no se ha extraído del propio desarrollo del medio televisivo, sino que constituye de forma muy precisa su negación a partir de experiencias muy extendidas puestas al público desde hace tiempo en la red de internet (cámaras ocultas, conversión de la propia vida en mercancía sobre la pantalla). Esta negación comporta a su vez dos efectos claros: la pérdida creciente de credibilidad de la televisión y el desplazamiento del delirio utópico hacia otros medios que empiezan a invadirla y a irradiarse a partir de ella. Estos nuevos medios se injertan en

el mundo desencantado de la televisión anunciando el reencantamiento del mundo gracias a un nuevo tipo de «comunicación» que no reconoce límites ni separaciones, que es esencialmente «horizontal» y democrática, que genera valores accesibles para todo el mundo en un contexto de libertad y de inmediatez difícilmente manipulable y que, en definitiva, propiciará una gestión más flexible de los propios asuntos y nuevas posibilidades de intervención en los asuntos mundiales. *Are you ready?* Es hora, pues, para todas y cada una, de dar el gran salto hacia ese nuevo tipo de humanidad universalista y participativa que se está gestando. La televisión ha muerto.

La información hace «libres»

En las sociedades antiguas y subdesarrolladas, cuya economía se basa en la mera explotación y consumo de los recursos naturales, la red es una herramienta de supervivencia y un arma. Hay un sujeto que la manipula, el que tiende las redes, y un objeto para el que se tienden, aquello que se atrapa o se conquista, la presa. Las sociedades sedentarias ya no tienden las redes, sino que las disponen en forma de cultivos que se alinean en base a un aprovechamiento óptimo del espacio físico domesticado y ceñido a una geometría humana, controlable. Pero este control impone también un cultivo paralelo del propio sujeto en las habilidades que le permitirán tomar posesión de ese espacio en estado salvaje. El grupo gana oportunidades de subsistencia y un mayor confort, pero pierde libertad de circulación y expectativas de realización, ya que surge la especialización. Al mismo tiempo que la red desarrolla posibilidades productivas y no simplemente consuntivas atrapa en la misma medida al sujeto en ella. La cultura es eso: una institucionalización de las relaciones sociales con la consiguiente pérdida de independencia del individuo.

El sistema de producción capitalista comenzó estableciendo redes rígidas de producción a gran escala, cadenas donde las multitudes se olvidaron de vivir convertidas en piezas y engranajes de una máquina que marcaba el ritmo progresivamente acelerado de la producción y el consumo. Pero su vocación última era el establecimiento de redes de contactos tan amplias y densas como fuese posible, mercados que canalizasen la sobreproducción

e hiciesen llegar las necesidades allí donde no existían. En la fase desarrollada del capitalismo, la red de distribución se impone por su importancia sobre la cadena de producción, que pasa a un segundo plano o se integra finalmente en el propio proceso de distribución al generar ámbitos como la publicidad, especializados en la tensión y el dinamismo de estas redes.

Con el advenimiento de la sociedad de la información se habla de «redes que dan libertad» cuyo destino no sería el de cubrir un espacio por el que transcurre el movimiento para capturar una presa, sino «liberar la información», extender los cultivos. La red de la que hablamos ya no sería un instrumento de combate, sino de puesta en contacto. En ella no hay presa de la que apropiarse a no ser la propia red y sus dinámicas de ampliación. No hay tampoco sujeto: la red se construye gracias a la interacción de los propios usuarios no siendo muchas veces más que esta misma interacción. Dichos usuarios dispondrán por tanto de una creciente libertad de acción y de expresión y grandes posibilidades de participación creadora sobre «la red», hasta el punto de sugerirse el término «interactor» como sustituto del clásico espectador de sus precedentes menos agraciados. Obviamente, la red mantiene un carácter instrumental, se sigue pensando en ella como un «medio», por más que hayan sido anulados los términos de la mediación: la presa, el cazador, el sujeto y sus fines. Estos se definen igualmente a partir de la propia red, que en esta fase de construcción únicamente busca ampliar su horizonte y densificar sus circuitos. En cuanto al espacio que cubren, ha dejado igualmente de existir como localización espacio-temporal, ha quedado reducido a dimensión puramente mental, a concepto. Esto proporciona a los interactores, que son frecuentemente exploradores altamente cualificados del territorio virtual, con capacidad para desviar hacia sus propios fines las rutinas del sistema, el don de la ubicuidad al mismo tiempo que una impunidad casi completa en sus actuaciones sobre la red. Los conceptos sobrevuelan las fronteras, y aunque en teoría se pretende constreñir su circulación según las leyes de cada jurisdicción nacional, en la práctica se aprovechan todas las lagunas y se abren todas las brechas.

Ahora bien, como también le ocurría a la idea de progreso, dicha libertad aparece limitada por barreras económicas que funcionan a diferentes niveles: marcando diferencias en el acceso, por supuesto, pero también en las posibilidades de programación y desarrollo, en las rutas de canalización del sentido, en el control de la «nueva economía», asegurando y promoviendo la galopante liberalización que en términos capitalistas no

supone la colectivización de los recursos (libertad de acceso para todos) sino la conversión de lo colectivo en un recurso a explotar por parte de la iniciativa privada. La tendencia económica resultante ha sido la de una imponente concentración de capitales y una polarización aún más grande entre quienes disponen y quienes consumen las redes de información dentro de las fronteras nacionales y especialmente en el plano internacional. En realidad, han caído las fronteras físicas para que se alcen nuevas fronteras virtuales. Los nuevos estados marcan su territorio sobre el lenguaje, el signo fijado a un registro, la marca, la «propiedad intelectual»: son las «grandes compañías», estados invisibles basados en leyes comunes y abstractas cuyos intereses convergen. Han pasado algunas décadas desde que Mattelart evidenciase que la libertad burguesa de expresión, por encima o por debajo de sus amables virtudes, es en un contexto capitalista, libertad para quienes disponen de los medios de expresión. En España se abrió un debate público que rozó el escándalo con el asunto de las *stock options*. Bill Gates se convierte en el hombre más influyente del planeta y en el principal garante de un orden económico que necesita disponer de márgenes crecientes de especulación y que se revela cada vez más vulnerable y dependiente de los valores generados en comunicación. En el inmenso océano donde millones de osados navegantes han emprendido la odisea sin fines de la tecnocultura sigue habiendo pescadores de aguas turbias y tiburones, piratas y náufragos, y por supuesto un plancton tan ufano como imperceptible que alimenta todo tipo de ambiciones.

Puede discutirse el grado de manipulación o de condicionamiento de la opinión que inducen estos medios, pero no puede ponerse en duda que ésta ha sido la tendencia dominante de nuestra época: los medios de comunicación de masas han desarrollado su propia lógica, han impuesto su necesidad Y han desplegado su mayor potencia en estrecha relación con la liberalización del capital. Y si hoy internet puede proclamarse oficialmente «enemiga de los totalitarismos» (según el último informe anual del Instituto Internacional de Estudios Estratégicos), es porque antes la televisión puso en escena la progresiva anulación de las competencias de los estados en provecho de la mercantilización del ámbito público. Allí no se habla tanto de libertad de los individuos propiciada por los medios a su disposición cuanto de la libertad sin fines de una información que «quiere ser libre». ¿Y no querrá también, con el mismo carácter esencial que «informa» el concepto, reproducirse y dar forma al mundo, invadir la mente y luego la materia sin ningún criterio selectivo, independientemente de su interés o de su «ajuste a los hechos»? Lo que se supone provocador de este

slogan no es tanto la afirmación de la libertad sin fines de una información que se recrea en su anárquico albedrío, sino la atribución de voluntad al objeto de una inercia abstracta. Con ello se reconoce sin ambages la *autonomía* del sistema con respecto a los individuos que lo componen, quienes a pesar de padecer trabas y separaciones de todo tipo disponen siempre del consuelo y la salida de alienarse en la información, libre. Del hecho de que la vida contenga sus propios códigos y proyecte sus procesos en forma de información se extrae la conclusión alienada de que la vida «no es más que» información, y de ahí que la información es vida. Hay que decir más bien lo contrario: «la información debe comprometerse», con los procesos que cifra y con sus intérpretes.

Juegos de lenguaje

En la teoría del espectáculo la comunicación entre los individuos separados es precisamente lo único que puede oponerse a los designios de un sistema que dicta el sentido y el lugar de cada uno en la jerarquía que lo gobierna, pero esta comunicación permanece ahogada por un caudal incontenible de imágenes y signos que impiden que muestre su perfil liberador. La gran tarea de una agrupación de fuerzas de contestación consistía en la formación de espacios públicos en los que esta comunicación pudiese darse de forma directa e incondicionado, mucho más que en la «acción» que siempre se le opone y que en todo caso sí que constituye el contexto necesario en el que esta comunicación puede tener un valor. En esa comunicación se encuentran ya el contenido y los fines de la acción.

En los foros públicos denominados *chats* muchos usuarios conectan desde su equipo con un ágora virtual que permite la comunicación instantánea en tiempo real desde lugares muy alejados. Junto a los grupos de noticias sobre diferentes temas que permiten la circulación de la información según una temporalidad menos rígida, estos foros de conversación en tiempo real y otros más complejos y abiertos al juego basados en el mismo modelo son el equivalente formal más aproximado del desaparecido espacio público, al reunir teóricamente en su estructura las condiciones de apertura, participación y libertad que permiten un uso democrático de estos espacios. La propia estructura de las redes requiere en efecto la participación del mayor número posible de interactores (a mayor número de usuarios de la

red, mayor cantidad y utilidad de sus contenidos, mejores expectativas de realización), de forma que el modelo unidireccional de comunicación que caracterizaba el uso espectacular de los medios en su versión concentrada aparece negado por la propia estructura de la red. El chat únicamente ofrece la posibilidad de encuentro, sin determinar otros contenidos que los que introducen en él los participantes conectados en cada momento. La libertad de estas interacciones es casi total, no tanto en virtud del siempre relativo anonimato cuanto de su increíble profusión y de la falta de inhibiciones. Finalmente, la apertura de estas comunicaciones está asegurada, tanto hacia el exterior por el acceso generalmente libre a las mismas como hacia lo imprevisto de su desarrollo. Si no fuese por su carácter virtual tendríamos que hablar incluso de un grado de realización democrática difícilmente alcanzable en una asamblea física, donde por muy coherentemente que se asuma su funcionamiento no se impedirá que se manifiesten inhibiciones, roces personales, grados diferentes de participación, etc.

Esto es porque han desaparecido precisamente casi todas las resistencias que lo real opone a la fluidez de la comunicación y determinan su parcialidad, su permanente inacabamiento, el roce del signo con el mundo físico, el ruido: «habría que precisar, pero no hay tiempo para ello, y tampoco está uno seguro de que le hayan comprendido. Antes de haber sido capaces de hacer o decir lo que era necesario, estamos ya siempre lejos». Ahora bien, «la realidad de la que hay que partir es la insatisfacción». Cabe preguntarse si esta comunicación que ya no afecta roce alguno con el mundo real sigue siendo comunicación, si puede ser informativo aquello que ya no se opone en modo alguno al ruido. Cuando alguien entra en un foro de Internet Relay Chat (IRC) no hace otra cosa que actualizar (ejecutar) una secuencia en código que el procesador interpreta para conectar nuestra línea telefónica con el foro virtual. A continuación se adjudica a sí mismo una identidad más o menos compuesta que no tiene por qué coincidir con su identidad real y ni siquiera evocar semejante noción de identidad en términos precisos, y un apodo por el que resultará abordable por los demás. Luego dispondrá de cientos, incluso de miles de canales temáticos que equivalen a otras tantas ventanas o universos que generan los propios usuarios, a los que puede accederse «conjurando» el comando oportuno y el concepto guía que abre ese universo; cada uno de esos universos se alinean ante la mirada del usuario en forma de conceptos como las cajones de un archivo. Una vez dentro se tiene la sensación (más viva cuanto más minuciosamente representada mediante imágenes, sonido y todas las incorporaciones multimedia que adornan el vacío de la comunicación) de compartir una charla en una habitación con varios contertulios que se alinean igualmente a un lado de

la ventana, pudiendo asimismo ser abordados mediante determinados comandos que abren otras ventanas denominadas «privados», sólo compartidos por quienes mantienen una conversación en un determinado momento. Se puede abrir y estar presente en tantas ventanas como quepan en la pantalla y pueda dar de sí nuestra habilidad con el teclado. Nunca faltan habitaciones en esta inmensa okupa. Las posibilidades de realización comunicativa son igualmente infinitas, se puede jugar a ser lo que no se es, se puede ser varias cosas a la vez, se puede no ser, y si se trata de ser, de intervenir y hacerse presente, podemos llevar a cabo todos los actos que seamos capaces de imaginar, hasta los más sórdidos: podemos *vivir* todo aquello que podamos *decir*.

Para la nueva teoría de la información todo aparece disuelto y mezclado en la comunicación realizada: el receptor en el emisor, el canal en el código, el mensaje en el medio... y todo ello conforma un magma indistinto de formas y signos que evolucionan en un mundo aséptico, indoloro y sin resistencias. En la inmersión en los universos virtuales a los que se abre la pantalla del ordenador se produce sin renuncia ni violencia el «abandono del cuerpo» buscado patéticamente por el individuo moral, que descubre en la amoralidad sin consecuencias de su interacción a distancia una «idea» de juego, de trabajo y de consumo purificada del trato con la materia. El espacio físico se convierte en un pasadizo entre planos geométricos. El movimiento se produce entre módulos del cerebro que empiezan a distribuirse nuevas funciones en un mundo de universos paralelos, perfectamente incomunicados salvo en los umbrales de las ruinas del antiguo edificio del sujeto. ¿Quedará pronto algo de él? Y sin él, ¿tendrá todavía algún sentido la «comunicación»?

Una primera respuesta es que la vida no es eso, y que los interactores no son, aún, el mundo. El chat es de hecho la realización de la dimensión estética de la literatura, la superación y la supresión del oficio de escribir y del vicio de leer. Ya se trate de juegos de rol, de aficiones compartidas o de simples derivas por callejones conceptuales, la experiencia de escribir y de leerse «on line», transformándonos nosotros mismos en los personajes vivos de una ficción de la que al mismo tiempo somos espectadores, en un encuentro con lo que suponemos al menos que es otra mente humana, aunque no podamos determinar ni su sexo, ni su aspecto ni su verdadera localización geográfica, proporciona un sustituto ventajoso a la solitaria y tantas veces resentida búsqueda de sentido de la cultura libresca. No es en menos medida un marco incomparable de composición y de experimentación de situaciones para quien sepa manejarse en ellas sin ingenuidad tecnológica. La experiencia de su uso puede resultar, sin embargo, decepcionante para quien pueda haberse forjado alguna expectativa, tanto de realización

en un plano «intelectual» como de actualización (ejecución) en un plano «real». Una «adicta» al cibersexo explicaba así el fundamento de su adicción: «si la situación no es extrema, no me excito; si lo es, me da miedo», por lo que había encontrado en los mundos virtuales la expresión exacta de su terror y de su aburrimiento. ¿Son todos nuestros deseos tan funestos? ¿Y dejarían de serlo sin la huida hacia delante que impone agónicamente la tecnología?

Otra respuesta, más «positiva» sin duda, es que somos los «últimos hombres». Ya no es la literatura de ciencia-ficción ni la teoría radical, sino la genética y la biotecnología quienes nos colocan frente a un momento trascendental en la evolución de la especie humana, posiblemente ante el final de la Edad del Hombre tal y como hoy lo concebimos: conciencia de límite (que se expresa irracionalmente como miedo a la muerte) y ejercicio de la razón vinculado a ella (el esfuerzo por superar esos límites aplicando soluciones creativas en base al conocimiento experimental del mundo).

Los ballesteros del sol siempre han sido centauros: los poetas y los artistas descendían a los infiernos sacando a la luz tesoros podridos. Sus anhelos y sus terrores podían ser profecías. Pero la ciencia-ficción ya no va delante, sino detrás del delirio que desborda la ficción de la «ciencia». Es la falsificación poética de la poesía realizada en una ciencia que ya no busca certezas en el mundo, sino que se ha hecho ella misma experimental en el modo no de capturarlo, sino de reescribirlo a todos los niveles. En su forma idílica este abandono del estadio humano por la realización de sus fines no parece sino la consumación del asalto a la divinidad que dio origen a la razón según todos los mitos: alimentando y atizando siglo tras siglo el vulnerable hilo de fuego arrebatado por Prometeo, sembrando y cultivando generación tras generación la semilla perfeccionada de su pecado, el hombre habría cubierto el ciclo material de su existencia y se habría elevado a la condición de Creador. Habría materializado su salvación hasta el punto de eliminar completamente la historia y sus huellas, detener el tiempo, instaurar la eternidad; habría alcanzado su madurez como especie desprendiéndose del cuerpo y de las pasiones; habría creado a Dios al final del circuito de su ateísmo irredento, volviéndose capaz de regular los ciclos naturales y de crear por sí mismo nuevas especies en una imprevisible deriva de formas. He aquí la auténtica materialización del impulso creador del hombre, la verdadera realización del arte en la vida. Lo que no queda claro es que sea todavía vida aquello que ya no se opondrá a la muerte.

Internet es la guerra

La paradoja de la comunicación consiste en que sólo tiene algo que decir aquél que ha sido expropiado del derecho de decirlo, el que se ve llevado a tomar su derecho a la expresión por su propia cuenta. Esta paradoja ha sido la que ha minado los mecanismos de control mediante censura en la larga fase de empuje y desarrollo de los medios de comunicación de masas, de la que internet va a encargarse de escribir el último epígrafe: la *comunicación realizada*, la libre circulación de informaciones en un contexto de abolición de toda temporalidad y de toda resistencia, un contexto que hará finalmente la comunicación inútil y por tanto imposible. Donde todo puede decirse nada tiene verdadera importancia, y allí donde el derecho a la libre expresión recibe más atención y cuidados que el propio derecho a la vida, esta vida se da por definitivamente ganada o por definitivamente perdida en el libre juego de la información.

Por supuesto, esta crítica «simplemente ideológica» sólo afecta a los aspectos ideológicos de un fenómeno; no puede alcanzar todavía al propio fenómeno en su naturaleza concreta. Es la crítica de la situación «ideal» que la ideología de estos medios define como propia y de sus contradicciones con el «mundo real», el mundo de la vida. Éste sigue gobernado por el conflicto, conflicto exacerbado por los propios medios de comunicación, cuya estrategia consiste en polarizar las actitudes hasta hacerlas prácticamente incomunicables. Y los «nuevos medios» no tienen más remedio que seguir expresando este conflicto un tono por debajo o por encima de su discurso positivo, de ahí que la información siga teniendo sentido incluso en las transparentes redes, y que la comunicación, cuando efectivamente se realiza, sea allí portadora de una potencia y de un valor desconocidos hasta ahora. Estamos cada vez más lejos de comprender estos medios como otros tantos reflejos del conflicto de intereses que rige la sociedad global, y nos empeñamos en celebrar sus grandes posibilidades para eximirnos de realizarlas y sin tener en cuenta que el dominio extrae de ellos posibilidades aún mayores.

Así como la brecha abierta por el desarrollo tecnológico desencadenado entre la acumulación de recursos y su aplicación liberada al conjunto social constituía para Benjamín la amenaza efectiva de la guerra, la inflación de imágenes que los nuevos medios de reproducción permiten e imponen, no hallando una aplicación verdaderamente política, desemboca en la producción técnica de condicionamiento. Es necesario enfrentar el uso de estos medios como si, en

vez de suponer la realización de la utopía comunicacional, inaugurasen un nuevo campo de enfrentamiento donde entran en juego armas de efectos devastadores desde el punto de vista de la estrategia política, a la que se han sustraído sus mejores virtudes. Los éxitos aparentes de esta «revolución a plazos» son sus fracasos fundamentales (la «nueva economía» y la «participación efectiva» de los consumidores en la producción de los recursos de su alienación), y sus fracasos (la creciente inseguridad del «sistema» y la generación de desarrollos irreductibles al mismo y enfrentados a él en todos los planos) son abiertamente sus éxitos hasta el momento, para nosotros y para el futuro.

Así es reconocido implícitamente incluso por los defensores del «libre intercambio de información» cuando reclaman y promueven sensatamente desde posiciones «alternativas» el uso de la encriptación y el blindaje. Necesaria en un contexto donde la información es un poder y donde las luchas de poder distan de haber sido resueltas, la encriptación de los mensajes no deja de suponer sin embargo una contradicción con respecto al principio que reclama la transparencia y afirma la autonomía de la información, y pone de manifiesto las auténticas condiciones en las que el juego se despliega.

Así se manifiesta también en la existencia de la comunidad Linux, la alternativa pujante al monoteísmo informático de Microsoft y la única capaz de articular múltiples formas de resistencia a un sistema que pretende imponerse como única vía de estabilidad y progreso dentro de las múltiples que se podrían explorar. Linux no plantea una oposición política definida, y de ahí que pueda aglutinar una amplia diversidad de planteamientos en un mismo desarrollo, pero la oposición a Microsoft y a toda la estructura económica que representa empieza hoy por Linux. Linux no plantea una oposición en el plano económico, sino que funda un ámbito propio y desarrolla una lógica que desestructura por completo cualquier intento de fijación de los códigos a la razón mercantil (títulos de propiedad, monopolios, publicidad). Sin embargo también tiene sus limitaciones: la comunidad de desarrollo que inaugura toda producción regida por el *copyleft* (la cesión de los derechos de copyright al usuario con la simple condición de que éste no se los apropie para su uso exclusivo) no constituye un freno definitivo a la mercantilización; y sus contradicciones: la oposición a un sistema que se descompone en la futilidad y la inercia dinamiza en vez de bloquear el medio, hace más significativa cualquier interacción sobre el mismo y retrasa consecuentemente la puesta en evidencia de la anulación de todo sentido que ha sido el horizonte sobre el que se ha desarrollado el sistema espectacular. Linux es hoy la condición necesaria e insuficiente para una utilización crítica de internet.

Y así se pone también de manifiesto en la proliferación diaria de nuevos virus disfrazados con los colores del espectáculo. El último ejemplo que ha trascendido ha sido el del virus mutante del amor, una especie de sida informático cuya estructura sin embargo, según los juicios de los expertos, es sorprendentemente simple y quizá por ello tanto más eficaz. Suele hablarse de estos virus en términos de amenaza, y en la defensa contra los mismos las fuerzas de la conservación integran los pequeños intereses particulares. Sin embargo el daño material que pueden producir en un equipo bien gestionado es mínimo en comparación con el daño que ocasionan al desarrollo de estos sistemas a medio plazo fomentando la desconfianza sobre su capacidad para canalizar con orden y concierto el inmenso negocio que se genera a su alrededor.

No se trata de discutir las ventajas materiales que estas redes comportan, muy relativas cuando son transformadas en nuevas servidumbres que la productividad del sistema impone. Ni se trata tampoco de fomentar discursos tecnofóbicos que pudieran pretenderse *exteriores* a su objeto, y que efectivamente lo son muchas veces, aunque en virtud de su impotencia y de su desconocimiento. Mucho más interesante que la «crítica de los medios por procedimientos no mediáticos» es la construcción de espacios alternativos que nieguen y desestructuren la lógica de estos medios en un contexto de *espectáculo heredado y consumado*. Por esta misma razón, estas comunidades deben ser políticas en un sentido profundo y explícito, comunidades de combate con capacidad para desarrollar sus propios recursos y mantener sus propias estructuras de contacto. El modelo desarrollado en España por *sindominio.net* resulta ejemplar al respecto, constituyendo desde hace tiempo la formulación más apropiada y apropiable de la contestación en internet. Estos usos representan todavía no obstante una proporción mínima en relación con el uso alienado de las redes, y la eficacia de su funcionamiento resulta mitigada cuando tendemos, por incapacidad o desconcierto, a mantener en torno a los mismos actitudes contemplativas. La gestión y el desarrollo de estos recursos exigen un conocimiento avanzado de los mismos y una disposición permanente a actualizarlos y perfeccionarlos, es decir una inversión de tiempo, aprendizaje y esfuerzo que no resulta todavía accesible universalmente.

El desarrollo tecnológico, y actualmente los horizontes que abren las tecnologías informacionales, son fenómenos objetivos cada vez más absorbentes frente a los que no cabe ya sembrar ingenuas barricadas ni replegarse en los viejos modelos e instituciones de difusión de la información y del poder. Se abre

repentinamente, cubre y arrasa la vieja trinchera un nuevo espacio de lucha, ni más virtual que la caligrafía ni menos real que el Ministerio de Defensa. Nunca cupo esperar que ningún progreso tecnológico fuese capaz de constituir por sí mismo un progreso social. El verdadero progreso producido por un medio no se hace patente hasta mucho después y con inevitables pérdidas, cuando este medio se naturaliza y pierde su potencia especulativa, cuando llega a hacerse necesidad y olvido.

Texto: Luis Navarro
Maldeojo #2 (junio de 2001)



Lo más curioso era que el hombre no sabía cómo podría descender del árbol, al que tan rápidamente había subido...

Interlogo

Chocar, dispersarse, converger.

Producción cultural distribuida en la era del capitalismo cognitivo

Kamen Nedev

Algunos años más tarde, el artista postal norteamericano David Zack propuso «Monty Cantsin» como nombre de la primera «estrella de pop abierta», un nombre que cualquiera pudiera emplear. Las disputas entre las distintas facciones que utilizaban este nombre desembocaron en la rivalidad entre los respectivos bandos de «No Cantsin» y de «Karen Eliot», dos nombres que emergieron a mediados de los ochenta. Algunos individuos y grupos han originado, de manera independiente, conceptos similares. Por ejemplo, un grupo organizado alrededor de Sam Durrant en Boston propuso «Bob Jones» como identidad múltiple... Ha habido nombres múltiples para revistas (*Smile*, que comenzó su andadura en Inglaterra en 1984), y grupos de rock («White Colours», que apareció en 1982).[1]

El origen de los nombres múltiples se pierde en la oscuridad de la Historia, y remite a prácticas religiosas y mágicas antiguas. Ya el nombre más antiguo y más vivo de estos nombres demuestra este principio con toda claridad: todas son desde siempre Buda. La participación en esta persona colectiva está mediatizada por la participación en una práctica: «Al realizar la práctica de Buda, sois como Buda. Veis con los mismos ojos, escucháis con los mismos oídos y habláis con la misma boca. No hay la más mínima diferencia».[2]

---

1 Stewart Home, *Neoism, Plagiarism & Praxis*, AK Press, Edinburgo, 1995.

2 Luther Blissett, Sonja Brünzels, «¿Todos o nadie? Nombres múltiples, personas imaginarias, mitos colectivos,» en Blissett, L., Brünzels, S., *Cómo acabar con el mal. Manual de guerrilla de la comunicación*, Ed.Virus, Barcelona, 2000, pp. 40-42.

Caso 1

En enero de 1995, el programa televisivo «Chi li a visti?» de la RAI recibe una llamada desde Londres, en la que un individuo expresa su preocupación por la desaparición de su pariente Harry Kipper, artista conceptual cuyo último paradero conocido había sido Italia. El artista había estado realizando un obra que implicaba recorrer Europa siguiendo un trayecto que trazara las letras «A», «R» y «T» sobre el mapa del continente. A punto de completar la «T», y ya en suelo italiano, el artista había desaparecido en algún lugar cercano a Milán. El programa lanza su investigación, llegando a enviar un corresponsal para entrevistarse con la familia de Kipper en Londres. Poco después, se desvela que Harry Kipper nunca había existido, y que todo había sido un montaje de un extraño personaje llamado Luther Blissett.[3]

Caso 2

Un día de verano de 1995, dos coches chocan en la Camden High Street de Londres, justo en el cruce frente a la estación de metro. Los propietarios salen de los coches, furiosos, empuñando bates de béisbol. Justo cuando parece que la cosa se va a poner seria, en lugar de atacarse unos a otros, empiezan a destrozar los automóviles. El alboroto paraliza la calle, en algún lugar alguien descarga y arranca un sound-system, y empieza una rave multitudinaria que mantendrá la calle ocupada durante el resto del día. Es la primera «Street Party» de Reclaim the Streets!, un movimiento por la defensa y re-apropiación de los espacios públicos que ya se había hecho notorio con sus ingeniosas tácticas de protesta contra la construcción de autovías de circunvalación como la M11, y que volvería locas a las fuerzas de seguridad en los próximos años con sus repentinas, espontáneas y descentralizadas fiestas por Londres y por otras ciudades.[4]

---

3 Luther Blissett, *Pánico en las redes*, Literatura gris, Madrid, 2001.

4 Javier Ruiz, «Reclaim the Streets!», *Fuera de banda* #8, Valencia, 2000.

Caso 3

En noviembre de 1999, las fuerzas de seguridad encargadas de velar por el tranquilo desarrollo de la Cumbre de la Organización del Comercio Mundial en la ciudad de Seattle se vieron desbordadas por algo inusitado. Los esperados grupos de manifestantes presentaron un comportamiento nunca visto antes, coordinando sus movimientos y desplazamientos por el centro de Seattle, despistando a las unidades de antidisturbios y ocupando lugares clave, consiguiendo así paralizar el tráfico en todo el centro, sitiar eficazmente el centro de convenciones, y dar lugar a una situación de caos total que duró casi cinco días. Nadie había visto nunca una agrupación de colectivos tan dispar –desde grupos católicos hasta grupos anarquistas de acción directa– proceder de forma tan organizada y, a la vez, tan descentralizada. Al parecer, buena parte de las actividades de la protesta no se limitaban al espacio urbano –los internautas que visitaban la página web gatt.org se topaban con una página «oficial» del Foro del Comercio Mundial que a su vez los redirigía a las webs de los distintos grupos de la Red de Resistencia Global que se encontraban en Seattle.[5]

Caso 4

La red había pasado ya de ser un canal de comunicación a convertirse en un espacio de intervención directa. Poco después de Seattle, y coincidiendo con la campaña comercial navideña, el grupo de activistas Rtmark (aparentemente, los responsables de gatt.org) convocaban a todos los colectivos e individuos a una «sentada digital» contra la página web de la empresa de venta de juguetes norteamericana Etoy. La razón había sido la violenta acción de la empresa contra el colectivo de net.artistas austriaco Etoys.org, a quienes habían pretendido «echar» de su dominio en línea para evitar confusiones con la marca comercial. La acción que proponían Rtmark era algo completamente inocente –se trataba de visitar, varias veces al día, la página de la tienda *online* de Etoys. La acción tuvo un efecto devastador, colapsando el servidor de la compañía y causándole enormes pérdidas en ventas, por no hablar de los daños de imagen y reputación que sufrió la compañía.[6]

---

5 Las referencias y reflexiones sobre los acontecimientos en Seattle'99 son incontables. Una buena reflexión a posteriori se puede encontrar en Brian Holmes, «Network, Swarm, Microstructure», (http://www.nettime.org, 17 de abril de 2006).

6 http://www.rtmark.com

Tanto si uno es miembro de una patrulla de antidisturbios de Seattle, un alto ejecutivo en una gran empresa norteamericana (Etoys, por ejemplo), o de un gran grupo editorial (pongamos, por ejemplo, de Mondadori) un presentador televisivo italiano, un galerista londinense, un periodista español en la inauguración de ARCO 2000, o un mero observador/consumidor cultural, la segunda mitad de la década de los 90 era testigo de ciertas maniobras en el campo de la cultura y el activismo político más comprometidos que presentaban unos rasgos y unas características a las que era difícil establecer antecedentes.

Era evidente que la popularización y masificación del uso de la Red había dado sus frutos en unos patrones de comunicación, actividad y práctica cultural descentralizadas que resultaban difíciles de visualizar y entender, tanto para sus practicantes como para sus observadores. Por una parte, era evidente que tanto las prácticas en sí como su comprensión necesitaban, a la fuerza, apoyarse en una multitud de campos de conocimiento social distintos. Como bien apuntaban el CAE en «Observations on Collective Cultural Action»,[7] los retos para el productor cultural actual son tantos, que la práctica colectiva se hace ya no tanto deseable, sino necesaria. Por otro lado, también resultaba evidente que ninguna disciplina estanca de conocimiento heredada del siglo que estaba a punto de terminar podía explicar a fondo unos fenómenos en los que la producción cultural y la acción social parecían funcionar con una capacidad de simbiosis que amenazaba con cumplir los manifiestos de la vanguardia histórica.

La Red Eterna

Lo cierto es que, al menos en el campo de la cultura, sí podemos dar con una serie de antecedentes de la Red –llamémoslas «intuiciones»– y prácticas concretas que ya planteaban, de muchas maneras, los principales dispositivos de trabajo cultural distribuido que vemos a finales de los 90. Se trata de unas intuiciones de una «Red» que se anticipan mucho a la masificación de las redes telemáticas que hemos visto en las dos últimas décadas.

---

7 Critical Art Ensemble, «Observations on Collective Cultural Action», en *Digital Resistance*, Autonomedia/Semiotext(e), Nueva York, 2000, p. 59.

En primer lugar, quizás, pondríamos la noción de «red eterna» de Robert Filliou.[8] Su visión era, claramente, una intuición histórico-artística que dejaba atrás toda noción de linealidad narrativa y de avance «vanguardista» –presentaba una imagen del campo de la producción cultural como una infinita red en la que cada productor era el nodo central de su propia red de nodos, y en la que nadie podía saber realmente quién era más «avanzado» que los demás. El artista no avanzaba –lo hacía toda la Red. Los artistas podían nacer o morir, producir arte o dejar de hacerlo– pero la Red es eterna.

No se puede obviar aquí el inevitable efecto de los drásticos cambios en la producción cultural en general y en el campo de la alta cultura en particular en esta enunciación, y también su énfasis en lo permanente de la producción cultural –o la «fiesta permanente», que era el término que empleaba Filliou. Por una parte, se puede notar un intento por dar con una metodología que, de alguna manera, dejara atrás los modelos histórico-artísticos tradicionales y proporcionara unas herramientas que permitieran una comprensión de una práctica que había cambiado drásticamente en aquella década de los 60. Al fin y al cabo, la Internacional Situacionista, quizás el último grito de la vanguardia histórica en tanto que propugnaba un cambio socio-cultural total en su superación del arte y de la alta cultura, había dejado atrás una tierra quemada que requería un cambio de paradigma.

Por otra parte, estas prácticas situadas en un campo expandido que superaba con creces los modelos de recepción, interpretación y de circulación mercantil de los modelos heredados de la posguerra se estaban desarrollando en respuesta directa a una transformación en los modos de producción que todavía no somos capaces de comprender en toda su extensión. El modelo de producción industrial tradicional, basado en un sistema de oferta y demanda taylorista heredado del siglo anterior, y que había visto su culminación en el desarrollismo que permitió la reconstrucción de la Posguerra, se estaba viendo desplazado por un nuevo modo de producción, en el que el sistema fordista se veía suplantado por la predominancia de la producción de capital simbólico.

[8] Robert Filliou, *El arte es lo que hace la vida más interesante que el arte*, Ed. Inter, Québec, 2003, p. 32.

Este modo de producción *inmaterial*, como lo denomina Maurizio Lazzarato,[9] no solamente abarca todas las facetas de la vida social del sujeto, sino que, además, encuentra su principal motor precisamente en los actos de comunicación y circulación cognitiva en la sociedad. No en vano, Lazzarato ve el proceso de producción social como algo centrado en la comunicación, y lo denomina «producción social».[10] Se trata de un sistema de producción en el que la mercancía principal –los conocimientos y el valor simbólico –se valorizan no en base a su escasez, sino en función de su circulación social. Las implicaciones de esta transformación para el nuevo mapa de relaciones de producción (y, por tanto, para los conflictos políticos relacionados con este nuevo capitalismo cognitivo)[11] serían el objeto de otro estudio, pero resulta fácil intuir que Filliou estaba buscando un modelo que pudiera explicar las condiciones de la producción cultural en este nuevo contexto.

Quizás el área de producción artística que mejor ejemplifica e incorpora la visión de la «red eterna» de Filliou –y que, de paso, ha permitido desarrollar y promover la casi totalidad de dispositivos y tácticas de producción cultural distribuida entre las décadas de los 60 y los 90 del siglo pasado– sea la del arte postal.

Convencionalmente, los inicios del arte postal se vinculan a la red de correspondencia postal que inició el artista norteamericano Ray Johnson en 1962.[12] En principio, esta red abarcaba solamente un reducido grupo de amigos y conocidos del artista, pero poco a poco fue creciendo y expandiéndose, hasta pasar a convertirse en un modo de trabajo muy extendido en el ámbito artístico de la época, sobre todo en áreas donde la relación entre producción cultural y medios de masas era más acentuada, como por ejemplo en el caso de los artistas de Fluxus.

---

9 Maurizio Lazzarato, «El "ciclo" de la producción inmaterial», en *Contrapoder* núm. 4/5 (originalmente en *Derive Aprodi* 4, primavera de 1994).

10 Maurizio Lazzarato, *op. cit*.

11 El relativo fracaso de todas las estructuras sindicales tradicionales, así como de todas las estructuras políticas verticales durante el tumultuoso Mayo del 68 francés quizás sea un buen indicativo de que el mapa de operaciones para la acción sindical no era el que se esperaba –al menos, buena parte del pensamiento y la acción social comprometida desde entonces así lo atestigua.

12 Guy Bleus,«Un informe administrativo sobre arte postal», http://www.merzmail.net, recuperado el 15 de abril de 2008.

En esencia, el arte postal se limita a una correspondencia creativa entre artistas, que tiene lugar a través de un canal de comunicación accesible y común, como lo es el servicio público de correos. Pero es precisamente este énfasis en el acto comunicativo el que distinguirá esta práctica, tanto desde una perspectiva formal como desde una perspectiva estructural.

Formalmente, el arte postal presenta un problema insuperable a la hora de su recepción –la única forma de »presenciarlo» es participar activamente en el proceso de correspondencia. Como suele ocurrir con cualquier correspondencia epistolar, es casi imposible aprehender una correspondencia de esta clase en su totalidad. La calidad formal en el arte postal no está en la pieza individual, sino en la cualidad específica del diálogo establecido entre uno o varios artistas/nodos en una red de correspondencia distribuida.

Desde una perspectiva estructural, el arte postal se podría interpretar como un temprano caso de *media art* –una práctica artística que está ontológicamente definida por su medio de transmisión; una característica que heredó, a mediados de los noventa, el net.art, si bien en este caso el medio en sí eran las incipientes redes telemáticas.

Ambos factores –su dependencia de un medio de comunicación concreto, y una recepción imposible de desvincular del propio proceso productivo –han hecho que el arte postal se haya mantenido, desde su aparición en la década de los 60 hasta su relativo declive a finales de los 90, como un punto ciego, siempre debajo del radar de las instituciones museísticas. A la esperada resistencia a admitir en el canon oficial a una práctica cultural marginal y no-afirmativa se suma la práctica imposibilidad de presentarla en un contexto expositivo tradicional.

Quizás el mejor ejemplo de ello sea el seminal proyecto «Omaha Flow Systems» diseñado por el artista Fluxus Ken Friedman en 1972.[13] Lo que se había propuesto Friedman era precisamente superar el desafío imposible de comisariar una «exposición» de arte postal; y la única solución con la que dio fue lanzar una convocatoria que «desviara» parte del flujo permanente de correspondencia postal hacia las salas expositivas del museo. No se trataba de «exponer» el fenómeno sino, simplemente, de ofrecer una

13 Guy Bleus, *op. cit*.

instantánea, un determinado momento de la constante actividad de una red que, por sus propias características, estaba destinada a permanecer ajena a este entorno de recepción.

Y resulta revelador que, mientras Filliou y Friedman articulaban sus modelos de pensamiento referentes a estos nuevos modos de producción cultural distribuida, las redes telemáticas ya existían. Y, si bien nadie fuera del ejército y, poco más tarde, de los círculos académicos tuviera acceso a ella, ARPANET, la red de información del sistema de Defensa de los Estados Unidos, se inaugura en 1968 –lo que ellos intuían ya tenía una presencia tangible.[14]

Por otra parte, su inevitable marginalidad institucional obligaría a la red de arte postal a adoptar una serie de características y lenguajes propios. Por un lado, su marcado rechazo al mercado y a las instituciones culturales tradicionales lo acercó a la contra-cultura de finales de los 60, y a ámbitos culturales como la escena de *fanzines* de la época.[15] Sus propias características de red de producción distribuida le impulsarían, a su vez, a experimentar con una serie de dispositivos y tácticas de trabajo que se revelarían como fundamentales en el campo de la producción cultural no-afirmativa de tres décadas más tarde.

El propio proceso de correspondencia llevaría a la adopción de técnicas como el reciclaje, el *collage*, la re-apropiación y el plagio, algo que daría lugar a una cultura de circulación libre de conocimientos y contenidos violentamente opuesta a cualquier noción de propiedad intelectual. Esta noción de libre circulación también se aplicaría a la accesibilidad de la propia red; de una manera muy cercana a la noción de producción postfordista, los criterios de calidad estética adoptan un segundo lugar ante la necesidad de añadir nuevos nodos en la red y extender y acelerar su circulación.

---

14 La mención de estos dos autores –Filliou y Friedman– no es en absoluto casual. En la opinión del que suscribe, pocos han sabido destilar y analizar tan detenidamente y tan eficazmente, salvando distancias, las complejas transformaciones en la producción artística de los años 60. Y muy pocos han sabido detectar y enunciar tan bien las verdaderas implicaciones de tendencias artísticas de la época como Fluxus o el arte postal. Quizás esto se deba a que, en ambos casos, se trata de individuos con una capacidad de observar la producción artística como algo inseparable de un cierto contexto social, cultural y económico; curiosamente, ambos tuvieron formación de economistas.

15 John Held, Jr. «Tres ensayos sobre arte postal», http://www.merzmail.net. Recuperado el 10 de abril de 2008.

El marcado tono irónico de buena parte de la producción del arte postal conllevaría, por otro lado, el uso de elementos de reproducción en serie, así como la sarcástica adopción de sellos, insignias, y nombres de instituciones aparentemente importantes.

Finalmente, a principios de los setenta, la creciente consciencia de su propio modo de producción había llevado a un serio cuestionamiento del autor-individuo como fuente de producción. La ya usual utilización de seudónimos se añadió una creciente experimentación con formas de autoría distribuída.

Hacia 1974, el artista postal Dave Zack, auténtica leyenda de la contracultura norteamericana de la época, bromeó con la idea de crear una «estrella de pop abierta», un personaje que cualquiera pudiera adoptar a su gusto, como una especie de identidad nómada abierta. Lo bautizó «Monty Cantsin»,[16] y lo lanzó a la red de arte postal como una identidad múltiple y abierta.

Herejías

El testigo lanzado por Zack fue recogido, unos años más tarde, por una peculiar agrupación de artistas marginales ubicados en el fértil ambiente cultural de Québec, en Canadá. Se trataba del grupo Neoísta,[17] un movimiento que se había propuesto emplear la reducción al absurdo como una táctica subversiva contra el *establishment* cultural. El propio nombre del movimiento –una conjunción de un prefijo y un sufijo que, sin nada por en medio, carecían de cualquier sentido –servía simultáneamente de definición

---

16 Esta elección de nombre ha tenido más de una interpretación. Por un lado, se considera un juego de palabras jocoso sobre «Monty Can't Sing» («Monty no sabe cantar»), aunque otras interpretaciones, más tardías, lo relacionan con «Monty Can't Sin» («Monty no puede pecar»), con una connotación clara hacia los anabaptistas y otros movimientos herejes de la época pre-industrial; una tradición en la que los practicantes de los nombres múltiples se mirarían más de una vez. Véase Stewart Home, *op. cit*, pero también Luther Blissett, *Q*, Mondadori, 1999, así como toda la sección «sin fecha» de los archivos del Luther Blissett Project en http://www.lutherblissett.net.

17 http://www.neoism.org.

y de declaración de intenciones del grupo. Sus prácticas incluían la organización de festivales que tendían a adoptar el formato de fiesta casera (los *apartment festivals*), y acciones intencionadamente aburridas, sin sentido, y ridículas. La metodología era de un vaciado de contenido total –puro nihilismo, apenas recubierto por una fina capa de ironía.

Sus prácticas, aunque limitadas a un ámbito cultural marginal, consiguieron llamar la atención de una serie de artistas y agitadores culturales de mediados de los años 80. Entre ellos se encontraba el británico Stewart Home, productor cultural polifacético (tan activo como escritor como con sus diversos grupos de «punk», al margen de sus actos de sabotaje cultural), y buen conocedor de las tácticas de la Internacional Situacionista, quien veía mucho potencial en el nihilismo de los Neoístas, y, sobre todo, en las posibilidades críticas del uso de los nombres múltiples como Monty Cantsin como un planteamiento de autoría distribuida.

Lo que plantea el uso de un nombre múltiple no es el anonimato –se trata de revelar el hecho de que la autoría es una construcción social, y que, de alguna manera, lo que Foucault llamaba «la función autor»[18] no es más que un dispositivo de limitación y control de la capacidad de producción de contenidos de un texto. Identificar el «autor» de una obra o un texto pone el énfasis en una cierta coherencia y un cierto cierre de posibles sentidos que es en esencia contrario a la proliferación de sentido que puede producir un texto. Plantear la autoría como algo de uso abierto, múltiple, genera un peculiar «cuerpo sin órganos» que desafía todas estas nociones de coherencia y desestabiliza el establecimiento de un discurso normativo.

Home desarrolló esto a través de un nombre múltiple nuevo –el de «Karen Eliot»–así como a través de una publicación, *Smile*, que se planteaba como una revista de arte «abierta»: uno podía hacerse su propio número de *Smile* con tan sólo nombrar así su publicación.

Pero quizás la principal influencia del grupo Neoísta sobre Stewart Home fuera la de su nihilismo radical. Home trasladaría esto a lo que resultó ser su acto de sabotaje cultural más conocido –la Huelga de Arte 90-93.

---

18 Foucault, Michel, «What is an Author?», en *Language, Counter-Memory, Practise: Selected Essays and Interviews*, Nueva York, 1977.

Inspirado tanto por la retórica y las tácticas situacionistas como por los dispositivos heredados del arte postal que había aprendido de los Neoístas, Home recogió un texto histórico –la convocatoria de una huelga de arte que había lanzado Gustav Metzger en 1974–[19] y la plagió palabra por palabra, cambiando únicamente las fechas y la firma.

Lo que había propuesto Metzger era una huelga de arte con todas las de la ley –una sincera llamada a los productores culturales a abandonar sus herramientas y a negarse a producir más artefactos culturales. Desde la perspectiva en la que nos encontramos, esta propuesta resulta inocente e ingenua en su optimismo. O, quizás, su ingenuidad resida precisamente en su convicción de que la producción cultural pudiera ser organizada de manera sindical como se suele hacer con otros ámbitos de producción social.

El acto de re-apropiación de Stewart Home introducía una serie de pequeñas modificaciones que, en cambio, trasladaban la propuesta directamente a la era post-fordista, reviviéndola y dándole un filo crítico de la que el «original» parecía carecer.

Por un lado, Home añadió una frase al enunciado original de Metzger: a la «negación de producir y hablar de arte», añadía la condición de «no comportarse de forma estética en la vida cotidiana». Se trataba de una modificación pequeña, pero que enlazaba perfectamente con el nihilismo radical de los Neoístas. La Huelga de Arte se planteaba así como una polarización de dos extremos imposibles: ni es posible organizar la práctica artística de forma sindical y por tanto llevar adelante una acción industrial organizada, ni es posible, por otra parte, llevar una vida cotidiana que no implique algún tipo de artificio y creatividad. La propuesta, por tanto, generaba un cortocircuito lógico que impedía tanto su rechazo como su aceptación a ciegas; la Huelga de Arte pasaba a operar, por tanto, como un dispositivo nihilista que sólo dejaba lugar a una reflexión que replanteara radicalmente todas nuestras nociones tradicionales sobre arte, cultura, y producción cultural.

Por otra parte, Home lanzó la convocatoria de un modo muy similar a cómo operaba la red de arte postal y los nombres múltiples –se trataba de una acción abierta que cualquier artista era invitado a llevar adelante, sin

---

19 Gustav Metzger, en Brighton, A., Morris, L. (eds.), *Towards Another Picture*, Midland Group, Nottingham, 1977.

necesidad de coordinar ni centralizar ninguna parte de la operación. Se trataba de un caso de un tipo de acción (o de ausencia de acción) que puede resultar insignificante si la realiza un individuo solo, pero que crece exponencialmente si su realización se socializa y extiende.

Pero, sobre todo, Home era consciente de la importancia fundamental de la circulación mediática de la propuesta, por encima de su existencia real; sabía bien que, cara a los medios de comunicación, el ruido producido por una propuesta así era más importante que el hecho real de que un grupo de artistas se declararan «en huelga». Por tanto, aprovechó cualquier oportunidad de acceso a los medios de comunicación para publicitarla, llegando incluso de apropiarse de papel con membrete de importantes galerías e instituciones británicas para lanzar «notas de prensa». No dirigía su propuesta a los artistas –su objetivo eran los medios; no buscaba convocar una huelga de arte real, sino conjurar el simulacro de una huelga de arte con suficiente capacidad para provocar un seísmo en los medios de comunicación.

Esto último lo situaba lejos ya del ámbito marginal de los Neoístas, y le permitía efectuar el paso de las redes de arte postal al más amplio campo de los medios de comunicación, esta vez entendidos no como un canal de comunicación, sino como espacio y materia prima por derecho propio de la producción cultural.

Canciones del bosque

Pero quizás el mérito de sacar estos dispositivos de acción, producción y autoría distribuidas del ámbito del arte marginal y llevarlos al campo de los *media* y del activismo político le corresponda a otra iniciativa, surgida a principios de los 90 en la ciudad italiana de Bolonia.

Un colectivo difuso de personas provenientes del ámbito *okupa* de la ciudad y embebidos de los planteamientos políticos del postoperaismo italiano, partían de una clara consciencia de la necesidad de una producción cultural propia, y del ámbito cultural como el lugar privilegiado para la subjetivación y la articulación de voluntad política. Lo que los distinguía de

los casos que hemos visto más arriba es su desdén total hacia la alta cultura y el ámbito del arte contemporáneo, así como su clara consciencia de que la producción cultural tiene que operar en el campo mediático y tener el mayor alcance y la mayor circulación posible.[20]

El colectivo adoptó el nombre múltiple de «Luther Blissett» –en realidad, el nombre de un jugador de fútbol de origen jamaicano que fue uno de los fichajes más desastrosos del F.C. Milan en los 80, y, desde los mismos inicios del proyecto, dirigió todas sus operaciones a los *media*.

Sus primeras intervenciones se movían en el ámbito de medios de comunicación autónomos o independientes –como lo sería, por ejemplo, la deriva psicogeográfica dirigida desde una radio autónoma y conocida como la «Luther Blissett Neoist Bus Action» en 1994. Pero el proyecto llegaría a cierta notoriedad (y, por tanto, en términos mediáticos, a cierta eficacia), con su sabotaje mediático al programa «Chi li a visti?» del canal televisivo RAI. En aquella ocasión, y bajo el argumento de protestar contra el papel represivo de programas de esta clase (el equivalente italiano de aquel «¿Quién sabe dónde?» que presentaba en España en inefable Paco Lobatón), consiguieron convencer al equipo del programa de la supuesta desaparición del artista conceptual inglés «Harry Kipper». (El pariente de Harry Kipper que había llamado al programa y que habló con sus corresponsales en Londres no era otro que el propio Stewart Home).

La fama adquirida tras aquel sabotaje puso el misterioso personaje en el punto de mira de los medios mayoritarios, y esto no tardó en dar frutos. La editorial Mondadori, ansiosa por hacerse con productos editoriales relacionados con la incipiente cultura telemática, intentó infiltrarse en la red del «Luther Blissett Project», y conseguir una serie de textos libres de copyright que editar. Lo «consiguió», y la supuesta publicación, con el poco creíble título de *Net.generation*, hasta llegó a publicarse, pero su salida al mercado se vio mermada por un comunicado de Luther Blissett, ampliamente difundido, que

---

20 En esto, su planteamiento se acerca peligrosamente a la formulación de «guerrilla semiológica» que había planteado Umberto Eco. Digo «peligrosamente» porque nunca han perdido oportunidad para expresar su crítica y rechazo a la figura de Eco; pero quizás detrás de este odio manifiesto se esconda un cierto respeto. Sobre la formulación de la «guerrilla semiológica», véase Umberto Eco, *Über Gott und die Welt*, 1985.

dejaba claro que el contenido de la publicación no eran más que un conjunto de patrañas tecno-utópicas que ellos le habían «colado» a la editorial.[21]

Pero ya estamos a mediados de los años 90 del siglo pasado, y en ese momento el uso de las redes telemáticas ya hace tiempo que ha salido de los templos académicos y se ha extendido por todas las capas de las sociedades occidentales. Mientras una avalancha de *puntocoms* dan palos de ciego buscando formas de rentabilizar el invento, toda una amalgama de artistas, productores culturales, colectivos sociales e individuos descubren en Internet una herramienta de comunicación, cohesión, coordinación y práctica que tienen un efecto empoderador inusitado.

La coordinación y acción descentralizada necesarias para que un movimiento como *Reclaim the Streets!* pasen de sus tácticas de defensa y resistencia a la construcción de carreteras a las *street parties* descentralizadas e inclusivas que volverían patas arriba la ciudad de Londres entre 1995 y 1998 sólo se puede dar a través de las redes telemáticas. Y lo que las fuerzas de seguridad en Seattle en 1999 no podían esperar era que los dispares colectivos que acudían a protestar contra la Cumbre de la OMC iban a operar no solamente de manera consensuada, sino que coordinarían a la perfección todos sus movimientos.

Estos fenómenos sólo eran posibles a través de las redes telemáticas entendidas no tanto como medio de comunicación, sino como un espacio público por derecho propio –el verdadero lugar de organización y dirección de las acciones de intervención directa.

Pero esta red mostraba algo más que voluntad política –también se estaban trazando ciertos rasgos de una cultura propia, una cultura basada, en gran medida, en los dispositivos de producción cultural distribuida ensayadas en el ámbito del arte postal de dos décadas atrás. No en vano,

21 Ciertamente, Luther Blissett proporcionó tantos golpes a la derecha como a la «izquierda» más acomodada. Un par de años más tarde le «colaron» un libro falso de Hakim Bey –quien siempre se enorgullecía de publicar sin copyright– a una editorial de izquierdas que había pretendido tener la exclusiva de sus textos. El resultado, *Hakim Bey: A ruota libera*, es, hoy en día, al igual que la citada *Net.generation*, una pieza de bibliofilia. También es cierto que quien ríe el último ríe mejor –el «suicidio» de Luther Blissett a finales de 1999 se debió, en parte, a la necesidad de cerrar un contrato editorial para la publicación de la exitosa novela *Q* nada menos que con Mondadori.

Luther Blissett prácticamente viviría en las listas de correo y foros en línea –y pasaría a convertirse en un importante elemento de mitopoiesis y seña de identidad de estas comunidades en red.

Cómo no, a partir de un cierto momento, se empieza a hablar de un arte propio de esta red –el denominado *net.art*– que, efectivamente, comparte más rasgos con el arte postal de dos décadas atrás que con el arte multimedia con el que se ve obligado, a regañadientes, a compartir programas expositivos y eventos artísticos.[22]

El propio activismo en red gana visibilidad y amplia su vocabulario de tácticas a través de las acciones de Rtmark, que demuestran que, en el ámbito de la red, gana el más ágil y el más rápido, no el más grande y más poderoso.

Es, en resumidas cuentas, como si un inmenso número de agentes sociales y productores culturales descubrieran, de golpe, la red que siempre habían estado buscando, la aceleración de la comunicación y de las prácticas distribuidas de mediados a finales de la última década del siglo pasado, dio lugar a actos y fenómenos que, como suele ser el caso con los medios recién-nacidos, tienen un grado de experimentación que difícilmente se podría repetir en un futuro.

Quizás el caso de la toma de contacto de agentes culturales españoles (como el de Industrias Mikuerpo o Merz Mail) con el Luther Blissett Project sea un buen ejemplo de esto último. El contacto con la iniciativa parece tener lugar simultáneamente en las redes de arte postal y las redes telemáticas –pero la confabulación y la ampliación de la red son inmediatas. A fin de cuentas, la noción de «resistencia vírica» de Industrias Mikuerpo era exactamente la táctica que implica el uso de nombres múltiples y prácticas distribuidas que habían estado promoviendo Stewart Home y Luther Blissett –lo único que había faltado eran los lazos para unir los nodos de la red.

22 «El arte en la red no es otra cosa que la documentación de arte que no ha sido creado en la red, [...] y, en términos de contenido, no establece ninguna relación con la red. [...] El arte.en.red [net.art] funciona sólo en la red y tiene la red o el 'netmyth' como tema [...] Un grupo o una persona diseñan un sistema que puede ser expandido por otras personas [...] los proyectos de arte.en.red sin la participación de personas externas son quizás conceptos interesantes, pero no se posicionan como creación colectiva en la red», Joachim Blank. «What is net.art?», 1996. En http://www.irational.org/cern/netart.txt. Recuperado el 08 de noviembre de 2008.

Hachas de guerra

Siempre que se habla de la última mitad de los 90, se ha convertido en una convención el situar el punto final de todas aquellas prácticas (políticas, culturales o artísticas) en los acontecimientos que tuvieron lugar tras el ataque a las Torres Gemelas de Nueva York el 11 de septiembre de 2001. Ciertamente, nuestra generación no ha presenciado nunca un momento que marcara tan claramente un «antes» y un «después», tanto en términos geopolíticos como en términos de libertad de acción e interlocución política.

Pero, ciertamente, la avalancha de movimientos-en-red ya había mostrado bastantes señales de mala salud mucho antes de aquella fatídica fecha. La última gran «street party» de *Reclaim the Streets!* el 18 de julio de 1998 en Londres pasó de una gran fiesta inclusiva y distribuida a convertirse en un caos de violencia y vandalismo, obligando a los impulsores de la iniciativa a desistir de estas prácticas para siempre. El modelo de acción coordinada entre una inmensa diversidad de colectivos y grupos de activistas que cogió desprevenida a la policía en Seattle apenas se sostuvo en la Cumbre de Praga en el 2000. A la altura de la Cumbre de Génova, el fracaso de la Red de Resistencia Global al Capitalismo no necesitaba la brutal represión policial para hacerse patente –la descentralización había llevado a tal caos de saturación que ya nadie tenía control sobre los acontecimientos.

Y el propio Luther Blissett Project terminó siendo víctima de la sobreidentificación, un efecto nefasto que ha terminado «asesinando» a todos los heterónimos distribuidos: la progresiva identificación de un grupo de personas cada vez más reducido o un individuo concreto con el nombre múltiple. En el caso que nos ocupa, la «columna boloñesa» del proyecto, que lo había iniciado, se hacía cada vez más visible como el «núcleo duro» de una iniciativa que, precisamente, no podía admitir la noción de un «centro». Así, en 1999, tras cerrar los detalles de la publicación de la novela *Q*[23] con Mondadori, Luther Blissett anuncia su «sepukku», y la «columna boloñesa» da fin a su participación en el proyecto. Esto, y aunque el nombre múltiple se haya seguido usando, tuvo el doble efecto de matar el proyecto y, a la vez, de dejar «al aire» al resto de participantes en la iniciativa –incluida la «columna española».

---

23 Luther Blissett, *Q*, Mondadori, 1999.

Esto podría sonar como una forma muy pesimista de cerrar este relato. Pero un buen relato debería admitir más de un nivel de lectura. En cierta medida, el propio hecho de que sigamos hablando, a estas alturas, de iniciativas como Luther Blissett es ya de por sí una muestra de que su mito pervive a pesar de todo. Y precisamente la necesidad de crear un mito ha resultado ser tan importante como las propias acciones que se han realizado en su nombre. En este sentido, los flirteos y referencias a mitos populares y heterónimos de la época pre-industrial como el Coronel Ludd o el Pobre Konrad que aparecen una y otra vez tanto en los textos producidos por Luther Blissett como en los de Stewart Home e incluso en los archivos del Neoísmo quizás tengan más relevancia de la inmediatamente visible.

Y es bien probable que, durante el propio desarrollo de la iniciativa, sus progenitores se dieran cuenta de que el papel principal de Luther Blissett no era tanto ridiculizar tal o cual medio de comunicación o editorial, o burlarse de tal o cual filósofo o falso tecno-gurú, sino precisamente abrir la posibilidad de creación y divulgación de un mito, de una ficción colectiva empoderadora que sirviera de herramienta de subjetivación para una nueva comunidad.

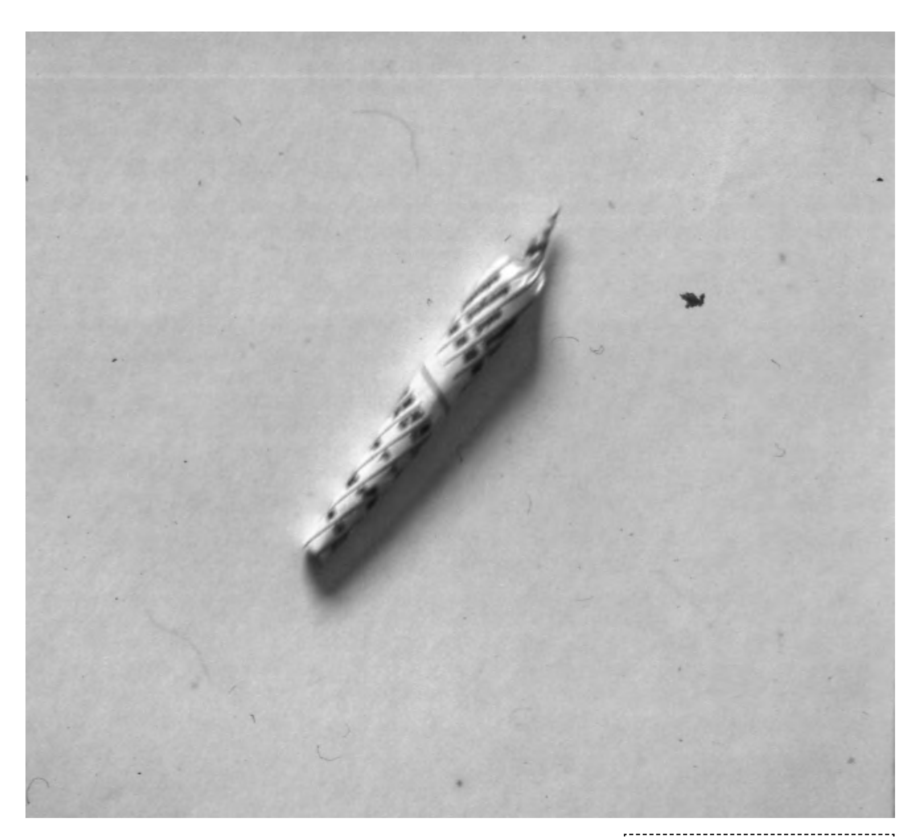
No en vano la novela *Q* relata la existencia de un personaje principal fantasmal que parece tener la capacidad de atravesar libremente momentos históricos y ámbitos geográficos, dentro de una narrativa histórica aparentemente convencional que realmente traza una genealogía subversiva de las tácticas y dispositivos de resistencia política de la Edad Media tardía.

Este proceso –llamado «mitopoiésis»– se ha convertido en el objetivo principal de Wu Ming,[24] la iniciativa de los antiguos fundadores del «Luther Blissett Project» tras su abandono de aquel proyecto: «Las historias son hachas de guerra», dicen, como reconociendo que el mito y el aura del personaje que crearon superaba tanto sus acciones como su capacidad de controlarlo.

Esto revela otra característica, más importante todavía, de este ámbito social ubicado en la Red: el ser lugar de creación de narrativas y ficciones en común, de creación de mitos colectivos que las propias técnicas de articulación que se vislumbraron hace ya casi cuatro décadas permiten mantener en permanente estado de transformación e inestabilidad, lejos de cualquier cierre normativo.

24 http://www.wumingfoundation.com.

Ahora sólo falta que alguien recoja el testigo y siga con el relato. Y lo más probable es que ya lo esté haciendo, y nosotros simplemente no sepamos de ello. Pero esto no es importante. La Red, como decía Filliou, es eterna.



Luis Navarro: *Infumables* (1995)

Dinámica de Virus

El principio de realidad virtual

A. Infección: el nuevo rostro del miedo

1. En un divertido relato de terror de Lord Dunsany titulado «Los fantasmas»[1] se expresa, de un modo un tanto ingenuo, pero por eso más claramente, el desajuste entre el sustrato ideológico de una sociedad tradicional de corte aristocrático y el injerto histórico de la ideología revolucionaria burguesa. Aquella, dividida en clases en base a la transmisión de títulos nobiliarios y de propiedad sobre bienes y personas (adquiridos normalmente como botín de guerra); ésta, fundada en principios democráticos pero desarrollada sobre la antigua división de clases tomando ahora como base la propiedad privada (producto de la explotación de los recursos materiales y humanos).

El narrador protagonista y su hermano, a quien ha ido a visitar después de muchos años a un lugar alejado de «las grandes rutas comerciales que llenaron los años de latas vacías de conservas y novelas baratas», se enredan en una discusión sobre fantasmas que acaba por manifestarse reflejo de otra más profunda sobre las mediaciones: «Confundía las cosas imaginarias con las que tenían existencia concreta; sostenía que el hecho de que alguien dijera haber conocido a alguien que afirmara haber visto fantasmas probaba la existencia de estos últimos». Para mostrar la inconsistencia

1 Citamos de la traducción de R. Masera: *La espada de Welleran y otras ensoñaciones*, Barcelona, Adiax, 1982.

de la opinión de su hermano, el narrador vela durante la noche desafiando la aparición de los fantasmas. Éstos tardan en hacer acto de presencia, pero finalmente entran de dos en dos. «Cuando los miré, supe súbitamente lo que eran estas criaturas y tuve miedo. Eran los pecados, los inmundos pecados inmortales de todos estos señores y señoras de la corte».

Edward John Moreton Drax Plunkett, decimoctavo barón de Dunsany, creador de relatos fantásticos para el consumo popular en una época en que el goticismo se había convertido en un estilema decadente,[2] vivió a caballo entre dos siglos y entre dos concepciones del mundo. Podía ver fantasmas «sin asustarse ni convencerse de que existieran». El relato plantea un ajuste de cuentas tranquilizador entre estos dos mundos que, como otros relatos sobre reencuentros y regresos a la «vieja hacienda», es también un ajuste de cuentas con el propio origen. Pero la solución alcanzada en este caso resulta discutible y tiene el aspecto de una evasiva ramplona: tras proyectar sobre su hermano la culpa originaria, quien al comunicarla había hecho (nuevamente) patente la secuencia criminal de la historia, concibe la idea de matarlo, afirmándola a pesar de todo y por eso mismo. Se trata de un impulso, una asunción fugaz de los pecados «ajenos», al que logra sobreponerse echando mano de un conjuro poco ortodoxo: «Si dos rectas se cortan entre sí» –dice en voz alta– «*los ángulos que se oponen son iguales. Sean las rectas AB y CD que se cortan en E, –además los ángulos CEA y CEB equivalen a dos ángulos rectos (prop. XIII). También CEA y AED equivalen a dos ángulos rectos iguales... Pero el ángulo CEA es común, por lo tanto AED es igual a CEB. De la misma manera, CEA es igual a DEB. Quod erat demostrandum*.» Tras de lo cual «la lógica y la razón se restablecieron» en su mente.

No trato de cuestionar la eficacia literaria de la estratagema sino de sacar provecho teórico de su aparente ineficacia. El personaje de Dunsany sólo puede aspirar a su propósito de expulsar así a los aparecidos allí donde la realidad misma no los admite. La imagen del aparecido corresponde todavía a una concepción religiosa del mundo, monárquica-monoteísta o aristocrática-politeísta. Los seres venidos del *otro mundo* carecen de la consistencia de éste, al que ya no aparecen ligados por ninguna determinación propia. Existen, pero no son reales: existe una diferencia irreductible. El mundo «profano» del capitalismo de origen burgués no reconoce

2 «Eran poco más que sombras, sombras muy distinguidas, y casi indistintas; pero todos habéis leído antes historias de fantasmas, todos habéis visto en los museos vestidos de esos tiempos; no es necesario describirlos...». *Ibidem.*

a los aparecidos. Para éste sólo existe lo real, y sólo realiza lo productivo según su propia lógica. Estos fantasmas, como aquel otro de Canterville con el que se podía departir, ni siquiera dan miedo. Parecen manifestarse sólo para someterse al test infalible de la *lógica* y darle la *razón*, lo que hubieran conseguido a pesar de ella misma. Al fin y al cabo no son reales, ¿cómo hubieran podido probar su existencia? Puras especulaciones, ¿cómo producirían efectos? Pero si los aparecidos existiesen, el discurso lógico no saldría ileso de este uso trascendental, como en aquellas disputas del lenguaje contra la fe en las que el lenguaje no vencía sino en la medida en que se contaminaba de lo divino. Dunsany sustituye un símbolo manifiesto por una alegoría mecanizada, pero con ello la ciencia no refuta a la magia, sino que la magia se disfraza como ciencia y produce un nuevo engendro desconocido por una y otra. Una forma mutante adquiere realidad sin poder ser en modo alguno su propia causa, incubada en los discursos ajenos. El fantasma se filtra en la deducción: la «fórmula» se transforma en plegaria o conjuro injertado en la Máquina.

El uso «pervertido» que Dunsany hace de la geometría no le conduce al terreno de la razón, sino de la racionalización, y en su tosquedad hace evidente lo que la ideología moderna ha ocultado detrás de todas sus «evidencias». Nadie asume ya sin matices la idea de un Gran Relato unificado del Progreso basado en argumentos científicos o tecnológicos o sociales, un Relato que dé sentido a las transformaciones que acompañan en el mundo moderno al abandono del orden tradicional, pero se acepta sin réplica su expresión negativa en el proceso de «secularización». Entendiendo primero por tal el abandono del orden y la percepción religiosa del mundo, esto es, del reconocimiento y culto de una trascendencia absoluta de la que emana el sentido, la tendencia a la secularización habría terminado afectando al propio mito fundante que la justifica y hasta al propio lenguaje. El llamado «fin de las ideologías» no sería sino la extensión de este proceso de vaciamiento de los contenidos simbólicos. Los aspectos negativos del mismo (pérdida del sentido ético o histórico, eliminación o represión del mundo afectivo, desencantamiento), asimilados como descriptores de la nueva conciencia, han sido utilizados con frecuencia por la crítica cultural para desenmascarar las pretensiones de universalidad del discurso nacido bajo el nuevo orden económico que impone

[3] Otras veces, esta crítica vuelve desde su objeto y adivina en él todavía la presencia de residuos ideológicos, de viejos prejuicios con nuevos ropajes, de estructuras de conciencia que no se han adaptado a las variaciones objetivas del contexto, más lentas que él en desarrollarse.

la industrialización.[3] El retorno de un componente místico en movimientos que, como la contracultura, pretenden llevar a cabo la negación de las estructuras existentes, el prestigio político y moral que suscitan determinados líderes espirituales del momento, la emergencia de un nuevo género de «culto» adaptado a las condiciones de la sociedad del espectáculo en sectas, congregaciones y hasta en la fascinación por lo fenomenal y lo morboso ponen de manifiesto lo apresurado de este pronóstico.

La aceptación intelectual de la apertura de un proceso secularizador en el mundo moderno, cuya *contemplación* resulta en efecto tan desmovilizadora, entra en contradicción con la inercia de lo determinado que el nuevo sistema reclama de nosotros. Se sostiene a la vez y con la misma vehemencia que Dios ha muerto y que no hay nada nuevo bajo el sol. Se libera al ser humano del yugo de la Tradición a la vez que se le dice que no debe esperar nada de sí mismo. Eliminada la mediación de la Trascendencia, absolutamente otra, ante todo por su falta de productividad, el nuevo mundo no puede renunciar en absoluto a la trascendencia de la mediación y realiza una mediación productiva, una magia inherente al mundo. Después de eliminar a los aparecidos fomenta las apariciones. El miedo continúa vigente, aunque ya no es tanto el miedo al otro mundo cuanto a lo que de otro hay en éste, que es todo lo que no resulta apropiable y la posibilidad misma de acabar siendo expropiado por la propia mediación o por quienes la manipulan. La incapacidad para reconciliar la ausencia formal del sentido con su construcción dinámica desde el plano material revela que a la eliminación de los dogmas y de los contenidos liberadores de la religión ha sobrevivido su componente más funesto: el extrañamiento insuperable de una transcendencia, la percepción de un mundo separado, el miedo a lo Otro. Allí donde la fluidez de la comunicación ha arrasado los contenidos utópicos, redentores, o simplemente ilusionantes de nuestra relación con lo trascendente permanecen todavía los aspectos reificantes de esa relación.

2. Cuando el cinematógrafo irrumpió en la historia era a la vez el Aparecido y la aparición, la Noticia y la eterna cadena de anuncios. Este triunfo tecnológico prometía erradicar definitivamente las viejas supersticiones y permitía construir socialmente un miedo profano a la medida de las necesidades de reproducción de la nueva clase dominante. Constituyéndose en nueva mediación accesible a todos, imponía un nuevo modo de relación con la misma y garantizaba un poder de replicación inaudito para las ideas.

Empezó parasitando la realidad y la acabó construyendo a su medida. Aunque procesó en su realidad fantasmática las viejas historias de aparecidos, junto a todas las variedades de posesiones, demencias, invasiones, presencias latentes y mutaciones que habían legado la literatura y la historia, manifestando así su afán de incorporar cualquier elemento extraño, el paradigma del terror cinematográfico acabó siendo el del Vampiro.

El Vampiro es la figura que pivota entre la imagen fascinante del Aparecido desde el otro mundo y la alarmante aparición mágica desde las mediaciones de éste. Figura de tránsito, permitía el adoctrinamiento colectivo de las masas en un nuevo género de miedo productivo y no paralizante, ya que permitía el reconocimiento desde los viejos géneros del terror popular oral o literario y los cargaba de nuevos elementos inquietantes, capaces de suscitar el deseo sin cuya presencia el miedo no puede experimentarse. Drácula es un ser del otro mundo, pero está en éste, y no como un mero contemplador pasivo ni como juez de las acciones humanas, sino que necesita producirse a sí mismo cada día a costa de los vivos. Al no ser un aparecido, sino una aparición, necesita un cuerpo éste (verdadero, tangible, sexuado) desde el que emerger como lo otro (la realidad es siempre lo otro), justificar su presencia y seducir a sus semejantes. Aquí vemos a la realidad reproducirse a costa de la verdad, y no sólo en el plano de las víctimas, que tienen que luchar para no sucumbir a su encanto, sino también en el de la construcción de la propia identidad. A la vez que se produce como lo mismo (eternidad alienada de la vida) a partir de los otros (vida alienada de eternidad), se reproduce en los otros como lo mismo (otros vampiros) a cada contacto. Así, cancelada la vía de la otredad absoluta que ordena el mundo y sólo puede sostenerse por el miedo absoluto al mundo «otro», un nuevo género de terror emerge hacia lo que estando en éste, produce lo otro de modo invisible (*La noche de los muertos vivientes*).

Un cambio en las relaciones es el que promueve un cambio en las formas (una *transformación*, de la que sólo poseemos síntomas). Pero casi siempre que ocurre una transformación de este carácter algo queda del pasado y nada puede instaurarse que no se deduzca del mismo en el plano ideológico (códigos de intercambio social, estructuras de poder, valores, privilegios...), incluso cuando la transformación supone un cambio absoluto en la posición de los particulares. No es difícil ver en el Conde Drácula el vestigio de una nobleza parásita que ha perdido su sangre azul, quedando a expensas de sus víctimas. Pero tampoco resulta difícil ver en

él, tal y como el cine nos lo ofrece, una proyección de la propia mediación cinematográfica, cuando ésta nos aliena y nos seduce. El relato cinematográfico presenta grandes divergencias tanto con la leyenda original como con el relato literario de Bram Stoker. El cine no sólo vampiriza estos componentes de la tradición popular, histórica y literaria, sino que los readapta a su propia dinámica como medio y termina inventando un mito que le es propio y que llega a convertirse en uno de sus paradigmas. *Montaje* se dice de muchas maneras. El montaje reúne varios planos discursivos con grados diversos de virtualidad, pero todos ellos reales, mucho más que aquello que ocurrió en efecto, pues es «lo que queda». *Lo real no es sino lo que aparece*.

Hoy nadie se deja asustar por el drácula de celuloide. Contemplamos esos montajes con ternura, comprensión o cinefilia militante, no ya como a realidades otras. No sólo se habría avanzado mucho en cuanto a recursos técnicos, efectos de producción y de sala y exploraciones narrativas, sino que ante todo tendríamos mucho menos miedo. En nuestro secularizado mundo ya no existirían los fantasmas. Por fin habríamos superado ese modo ingenuo de relacionarnos con la realidad como si fuese «otra».

Lo que ocurre es que las viejas mediaciones han pasado a ser de dominio público, convertidas en género y ubicadas en una región mental conocida. El Fantasma y el Vampiro se nos han vuelto excesivamente reales, al lado de la Aparición, que siempre resulta sorprendente y desequilibradora. Es fácil percibir esta degeneración de las mediaciones como una degeneración paralela de los impulsos básicos, pero éstos permanecen. La aparición de nuevas tecnologías, esa revolución electrónica en la que Burroughs descubre «la continuación del juego de la guerra», ha hecho del miedo algo tan cotidiano que ni siquiera lo percibimos. Los fantasmas se multiplican hoy en la misma medida en que lo hacen los instrumentos de transmisión y las realidades codificadas a través de los mismos. El vídeo, la electrónica, las redes han invadido ahora el espacio privado del mismo modo que el cine había hecho lo propio con el espacio público. Lo otro ya no es sobrenatural, sino espantosamente real, de forma que el miedo se ha apoderado del mundo y lo construye a su medida. Los vaivenes de la bolsa, las explosiones terroristas, los escándalos no necesitan sustraerse de ninguna trascendencia porque la generan por sí mismos en la mediación, y no existirían sin ella. Es la Comunicación la que genera toda esta violencia. Antes, la irrupción de lo Otro desde el otro mundo era algo excepcional; hoy vivimos en estado de excepción permanente.

«A la gente le da miedo mezclarse».[4] El «Virus» es sin duda el paradigma del miedo en las nuevas mediaciones, a la vez que el Gran Motor (o mejor, ínfimos reactores invisibles) de las mismas. Es El que Se Manifiesta al final de esta historia de terror, y lo hace como El que Siempre Ha Estado Presente. Ahora comprendemos que el Aparecido no era sino la proyección de un agente oculto en el organismo y el Vampiro un mero transmisor de información; ahora contemplamos las invasiones, las posesiones, la incertidumbre de otra manera. Su período de latencia ha transcurrido y hoy se manifiesta obscenamente en la anomia absoluta y el desarraigo de los seres. La posibilidad de contraer al Otro, percibido constantemente como el terror absoluto que amenaza la estabilidad del sistema es hoy sentida como una presión invisible que amenaza nuestra ilusión de Identidad, y lo hace desde ella misma. Este emisario de la trascendencia que puedes encontrar a la vuelta de cualquier esquina gritando su mercancía como si le doliese, se manifiesta desde lo puramente real y cuando se manifiesta, le da forma; hablamos entonces de lo Nuevo.

Lo nuevo no tiene forma propia. Emerge como amenaza y como posibilidad límite de redención para la mónada invadida, cuya forma toma prestada para producir otra escritura del ser. El virus es el límite del ser y la posibilidad de transgredirlo. Eternidad como algo dado de antemano desde el mundo trascendente que se hereda en la escritura, eternidad que se genera a costa de los seres desde el mundo virtual de las nuevas mediaciones, cada vez antes ya viejas. El miedo se desplaza siempre un poco más allá, del mismo modo que el deseo nunca se conforma. El Otro, por el contrario, sigue ahí, cada vez más presente e inaccesible.

B. Defección: resistencia vírica

3. El enemigo está dentro: el individuo autosuficiente contemporáneo tiene un pasajero dentro de su cuerpo. Un giro en la percepción de lo trascendente nos ha llevado de lo infinitamente grande y separado a lo inconcebiblemente pequeño y adquirido. Nuestro concepto de individuo separado está en crisis no sólo por razones políticas, sociales,

4 Easton Ellis, *Menos que cero*, Barcelona, Anagrama, 2002.

culturales o psicológicas. Tampoco en sentido biológico podemos hablar de un sistema orgánico autosostenido mediante interacción con un entorno inanimado; tal sistema sería estable y se limitaría a consumar su destino. Innumerables microorganismos nos habitan, completamente adaptados a nuestros procesos fisiológicos y reproductivos, entregados como oferta en el mismo *pack* consumible de la vida. Algunos son a veces molestos, otros pasan simplemente inadvertidos y muchos resultan imprescindibles para consumar los procesos vitales a los que estamos adaptados; ni siquiera seríamos sin ellos.

Pensemos en una comunidad tan heterogénea que una parte de sus miembros ignora qué percepción del mundo se da en la otra, o desconocen mutuamente su existencia porque la desarrollan dentro del mismo soporte, pero en contextos totalmente diferentes. No están hechos para percibirse, y sin embargo interactúan de forma simbiótica. En esta comunidad de especies que han alcanzado un estado de equilibrio dentro del sistema compartido se infiltran permanentemente elementos invasores. Hacia fuera, este sistema inestable forma parte de otro(s) sistema(s) inestable(s) con los que se relaciona, buscando siempre su posición y su equilibrio. Sería difícil establecer una jerarquía en este juego de equilibrios y derivas: los planos separados tienden a mezclarse, «lo desconocido» siempre llega como una noticia de esos otros planos de realidad, se produjo en ellos como un desarrollo autónomo que ahora interfiere el nuestro, trascendencia que hoy se concibe como producción: el virus que llega del *espacio exterior*.

El Virus sería un elemento simple cuyo único objetivo es la propia reproducción en otros seres. El elemento invasor no es esencialmente maligno ni busca destruir el sistema que empieza a parasitar, sino todo lo contrario, ya que sus propias posibilidades de reproducción dependen por completo de las posibilidades de reciclaje de dicho sistema, tanto como su propia existencia no se manifiesta sino como un cambio en la forma del mismo. Sin embargo tiende a provocar siempre un desajuste cuando esta forma de existencia no ha sido plenamente adaptada. Si el elemento ya ha sido procesado el sistema dispondrá de anticuerpos que desactivarán el mensaje desequilibrante, pero este mecanismo no está garantizado, ya que los microorganismos, en función de su simplicidad, son capaces de una gran plasticidad, y consiguen transmitir con frecuencia los mismos síntomas bajo codificaciones siempre nuevas. Es conocida la dificultad enfrentada por los virólogos a la hora de detectar y tratar el SIDA, debido a la

enorme «astucia» planteada por el virus responsable de esta constelación difusa de «enfermedades», capaz de mutar constantemente y de alcanzar formulaciones de sí mismo que burlan todas las vigilancias. Cada año se detectan nuevas formulaciones del virus de la gripe, muchas de ellas provocadas por los desafíos lanzados por la medicina a través de las vacunas y de la medi(c)ación paranoica, dándose el resultado paradójico de que la propia lucha contra el virus puede fomentar la aparición de especies adaptadas a las nuevas condiciones.

El virus no ataca al organismo globalmente, sino que lo infecta localmente. La misión de la partícula vírica que logra alcanzar la célula sin ser reconocida es modificar su código genético en un sentido que facilite su propia replicación. Pero este «fraude» de escritura, este *detournement* clandestino del espacio ocupado producirá en el organismo que lo soporta el «síntoma» mediante el que el virus se expresa, y únicamente a partir del cual será diagnosticada su existencia. El síntoma es la emergencia en un plano de realidad de algo que acontece en otro plano de realidad, la noticia de lo trascendente o la «novedad comunicable». Sólo la esporádica afirmación del virus desarraigado y disconforme nos da algo que decir cuando alguien nos pregunta cómo estamos. Para el enfermo todo es sinónimo de su enfermedad, y él mismo no se define por otra cosa.

Ahora la célula expele partículas víricas capaces de contaminar otras células y reiniciar el proceso. Generalmente un virus es una escritura azarosa con pocas probabilidades de asentarse en el sistema: sus efectos virulentos suelen ser destructivos para el organismo que lo hospeda, por lo que son rechazados finalmente por el mecanismo inmunológico o agotan su ciclo sin asegurarse la reproducción. Así como todo ser vivo se adapta al medio, emigra o perece, el Virus se adapta al ser vivo, muta o es eliminado como una simple toxina. Por ello el virus que parasita temporalmente un organismo busca medios de transmisión a través de los cuales acceder a otros organismos y reiniciar allí el proceso, manifestándose cuando lo logra en forma de epidemia. También en el proceso de contagio muestran los virus una diversidad notable: todo tipo de fluidos corporales, objetos compartidos, alimentos ingeridos o el propio aliento según el tipo. En el caso improbable, pero posible en función del gran número de interacciones, de que el virus se estabilizase en un número de individuos, habría generado un factor transmisible de diversidad.

La dinámica descrita presenta grandes analogías con los procesos de interacción social que se condensan en la cultura. La cultura es la realidad formal que media la actividad humana. No podemos saber si nos posee o la poseemos. Cuando la concebimos como algo dado e indiscutible es probablemente ella quien se reproduce a nuestra costa. Cuando nos oponemos a algunos de sus contenidos lo hacemos siempre en función y a través de otros, de manera que no hay posibilidad de escapar a alguna dinámica de abstracción que nos haga reconocibles para los demás, a alguna formalización por tanto de algo que podríamos percibir, continuando con nuestro juego, como «el virus de la cultura», o el concepto de cultura atravesando la historia, transmitiéndose bajo un proceso análogo y muy diversas formulaciones. Suponer aquí que la cultura es un virus que se reproduce de modo estable en el animal humano no implica sino la metáfora de un injerto orgánico que se ha impuesto en las dinámicas selectivas y se ha constituido en capacidad del animal viviente lanzado a una nueva etapa evolutiva: cultura, en vez colmillos, un olfato fino o piernas veloces. Cultura, en lugar de miedo.

La base para esta analogía la otorga el hecho de que ambos sistemas se estructuran como una escritura. Podemos comprender nuestra secuencia ADN como la escritura inmanente que determina la mayor parte de los rasgos externos del individuo viviente, y las fórmulas condensadas de la cultura (ritos, mitos, instituciones o costumbres) como escritura trascendente que determina la mayoría de las disposiciones prácticas del individuo humano. No porque en nuestra cultura occidental y judeocristiana el libro haya sido el medio de transmisión de cultura por antonomasia y haya heredado el prestigio de «objeto revelador» de su origen: esto más bien contribuye a sepultar y mistificar el tipo de escritura al que hago referencia, que no es sino la imagen que un grupo humano se hace de sí mismo. No es preciso ceñirse a la secuencia discursiva y si acaso sí concebir ya esa mediación que es el objeto transmisor de cultura como una emergencia que parasita la conciencia social y busca reproducirse en ella. A través del libro, al fin y al cabo, el conocimiento establecido se reproduce en las conciencias como un residente estable y estabilizador, es el aparecido que trae la noticia trascendente de la autoridad histórica, pero que en la modernidad se constituye también, al lado de las mediaciones que le suceden y muy influido entonces por ellas, en molécula responsable de nuevas apariciones, producciones que la dinamizan.

Pero no se trata aquí de describir dos dinámicas paralelas, de las cuales una sería la alegoría más o menos mecánica de la otra y ésta el paradigma más o menos sesgado de aquélla. Ambos planos de realidad, naturaleza y cultura, no pueden entenderse en oposición ni sólo en relación de complementariedad formal, sino que están imbricados uno en el otro, resultan en última instancia indiscernibles y su conceptualización separada sólo obedece a una elección de perspectiva. El individuo humano está genéticamente dispuesto para ser un individuo cultural; nuestra escritura exterior del mundo condiciona la supervivencia de determinados rasgos sobre otros. Esta interactividad, que siempre ha funcionado de hecho naturalizando la cultura al tiempo que se cultivaba la naturaleza, mantenía bajos niveles de eficacia mientras seguía predominando una naturaleza indomable sobre la que se injertaban dolorosamente los rasgos de la cultura, mientras que unos pocos, apropiándose de lo que es común y de sus mediaciones, ponían en juego nuevos dinamismos selectivos. Los mecanismos por los que ese conocimiento resulta operable permanecían a disposición de una minoría, por lo que se presentaba como un flujo trascendente, dado e imperativo. Hoy transcurrimos la mayor parte de nuestra existencia en un entorno culturizado en el que la novedad constituye la norma y la única marca de trascendencia a la que podemos aspirar. El paisaje de diseño (más o menos afortunado) que son nuestras ciudades aparcela y canaliza nuestra conciencia igual que lo hace con el territorio. Los vaivenes de la opinión pública siguen los dictados de la información. Se existe televisivamente, periodísticamente, informáticamente. Los eventos ya no son lo que sucede, ni la trascendencia que se expresa a través de ellos, sino la reconstrucción vírica que de ellos hacen los medios. El flujo incontinente de novedades se ha abstraído de toda noción de progreso y ya no tiende sino hacia sí mismo. La representación, que se materializa en la erección que provoca la chica del anuncio, termina absorbiendo a ésta y reconduciéndola hacia la abstracción extrema del flujo de capital, Representación Máxima. Retorno del Aparecido, de una forma de Trascendencia que se ha hecho indiscutible bajo su disfraz profano. La dominación capitalista, que tiene su origen en la revolución burguesa, se reproduce de nuevo y se refuerza con cada revolución virtualizada. Todas estas novedades han perdido su poder de innovación. El principio de placer y el principio de realidad, tradicionalmente enfrentados como el sujeto a sus resistencias, han sido superados por la máquina del capital mediante la formulación de un principio de realidad virtual que mistifica toda realidad en su representación y permite el goce de la representación en sí misma.

El primer movimiento por el que la máquina capitalista se agencia cualquier impulso de transformación es el reconocimiento. A medida que la máquina procesa información y se hace más compleja resulta mucho más sencillo para ella incorporar novedades y adecuarlas a sus mecanismos de producción, e incluso aportar alguna modelización previa que reconduzca la novedad al campo glamouroso de los «remakes». Aquí la máquina sale a la calle (el activista y el espía utilizan probablemente la misma marca y modelo) y recorre con su ojo divino las huellas de resistencia de lo humano, ensañándose en la mierda y en los cristales, buscando la proporción que produce la emergencia, allí donde aún queda algo que contar. A continuación se produce el aislamiento de la molécula emergente y sus propiedades: la máquina selecciona los accesos a esa realidad, abstrayéndola de sus relaciones, y se apropia de la trascendencia propia del suceso, de su alma o paradigma. De ella no quedan más que imágenes, y éstas no son todavía sino material en bruto. Siguiente paso: elaboración de contratipos. La máquina corta y pega a conveniencia de la máquina, construye su propia trascendencia, se autoproduce en el nuevo paradigma. Aunque documentase fielmente el paradigma originario, ya no es lo que fue, ni deja de serlo, lo que permite conjugar a conveniencia lo virtual y lo real en esa frontera ambigua. El proceso se culminará con la conversión en mercancía buscada desde el principio, momento en que se hace patente la conversión de lo otro en lo mismo y la reproducción de lo mismo a través de lo otro, es decir, el mecanismo básico de alienación con todas las matizaciones y extensiones que hoy comporta.

Este proceso, repetido una y otra vez, enfrenta siempre el problema del desgaste de lo conocido. La reproducción de la Máquina, no referida a ninguna trascendencia exterior que la justifique, necesita alentar su propia trascendencia, recrear siempre lo sorprendente, lo no visto, el lugar donde el miedo y el deseo todavía movilizan alguna transacción numérica. Esto le lleva a transgredir constantemente los códigos (hasta que el efecto de transgresión se vuelve contra sí mismo), a innovar y multiplicar permanentemente el campo de las mediaciones (hasta que la mediación sea comprendida por el ciudadano medio como un juguete sin más trascendencia), a hacer cada vez más visible lo que proliferaba gracias a su invisibilidad. Y aunque estamos todavía lejos de localizar, aislar y desactivar a nuestro propio «odiado pasajero», el modelo y su puesta en práctica resultan hoy accesibles para cualquiera que desease estar verdaderamente informado.

4. Durante mucho tiempo los movimientos de transformación social han asumido que se enfrentaban a un sujeto histórico específico desde una posición bien definida. Con respecto a las mediaciones, algunos han aceptado someterse a su lógica, sin lograr así producir ninguna disidencia real puesto que se asumían todas las determinaciones derivadas de la misma, y otros se han limitado a prescindir de ellas al punto de no existir. Pero así como los sistemas de dominación han variado sus tácticas sin renunciar a sus propios fines, sólo una adecuación en los principios y tácticas de la resistencia podría abrir alguna esperanza de intervención real en la construcción de la realidad futura. Este proyecto de intervención se hace más necesario y comprometido a medida que disminuye la capacidad de luchar global y frontalmente contra las instituciones, y en la misma medida en que se radicaliza el conflicto entre la concentración de los poderes y la difusividad de los nuevos medios. He aquí algunos caracteres muy genéricos que podría contener un nuevo código de resistencia adecuado a los tiempos de la filtración vírica:

i. La concentración creciente de poder, capital e información, que han llegado a ser sinónimos y a fundirse en el «espectáculo», no puede ser enfrentada mediante grandes concentraciones de lo mismo. Toda sistematización debe entenderse como incorporación del sistema, facilita los procesos de reconocimiento e integración y entrega el contratipo ya fabricado a la escenificación virtualizada de la realidad social. Lo que hubiera debido quedar claro de las sucesivas revoluciones y sus consecuencias es que no es tanto la afiliación de la clase dominante como la propia lógica de la dominación lo que debe cuestionarse, y esto no puede hacerse en la práctica sino oponiendo al poder creciente del capital concentrado un tipo de **acción molecular difusa**. Así como la guerrilla se constituyó en la alternativa de los ejércitos populares a las rígidas estructuras militares invasoras en la época de las barricadas, la guerrilla cultural busca la amplificación mediática mediante acciones locales y paradigmáticas, en vez de construir estructuras de intervención que le restan movilidad y que no resultan posibles allí donde no es posible movilizar a las masas. El reciente cambio de estrategia del movimiento de insumisión en España aporta un modelo de resistencia vírica en fase experimental que busca remontar el reflujo social conformista tras anunciar el presidente del gobierno la próxima profesionalización del ejército. Ante la posible desmovilización que esta decisión política pudiese ocasionar entre los antimilitaristas, el movimiento de insumisión en los cuarteles busca denunciar el verdadero objetivo es el

cuestionamiento total de los ejércitos, y el peligro que podría constituir un ejército profesional desvinculado del pueblo. A la retirada de la amplificación mediática que supondría la despenalización de sus reivindicaciones, el movimiento reacciona filtrando algunos elementos en la institución militar para producir después espectaculares declaraciones públicas de insumisión que obligan a la sociedad a replantearse las verdaderas coordenadas del debate. Así, el movimiento suple su anterior capacidad de movilización mediante una campaña de filtraciones víricas locales e impide que se cierre el debate social en un punto de inflexión vital del mismo.

ii. La acción molecular deja de ser un fenómeno aislado que se agota en sí mismo trascendiéndose en las mediaciones. Como el virus necesita al portador para reproducirse, así la acción molecular necesita la **amplificación mediática** para llegar a otras conciencias. Los situacionistas se dieron cuenta de que el campo de aplicación del juego de posibilidades experimentales que desarrolla el artista ya no era meramente el de los contenidos o el de las formas, sino el de la pragmática de los discursos. «Utilizaron» diversas celebraciones oficiales para dar a conocer sus propios puntos de vista de modo imprevisto y escandaloso aprovechando la concentración de medios, «desviaron» signos institucionales artísticos o publicitarios, «ocuparon» la radio y la imprenta universitaria para extender el movimiento de las ocupaciones en mayo de 1968 a otros focos, se «apoyaron» en instrumentos de cultura de masas como el comic o el cine para difundir teoría revolucionaria. Esta aceptación de los canales de mediación no debe suponer sin embargo la asunción de su lógica, sino que ha de constituir una respuesta a la misma. Ciertas formas de discurso activístico surgidas en los setenta con la puesta en circulación de las tecnologías domésticas derivaron pronto en un género endogámico de práctica artística con una estética bien definida, o se disolvieron en su propia falta de perspectivas sin conseguir otra cosa que potenciar estas mismas tecnologías y servir como mercado de vanguardia; lo mismo volverá a suceder ante el nuevo discurso mesiánico que viene acompañando la eclosión de las «democratizadoras» y «participativas» redes electrónicas, que parece que debieran llevar su carácter emancipador inscrito en su estructura. Como también sucedió con el movimiento de fanzines y otras prácticas *Do It Yourself*, valiosas y necesarias en sí mismas, agotado en la virtualización planificada por unos cuantos capitalistas que supieron sacar tajada material de la «idea» o disuelto en la más absoluta insignificancia.

El lado enunciativo del discurso espectacular transforma el acto de rebelión en su contrario, el contratipo, la formalización subvertida de la experiencia, la subversión de la subversión. La guerrilla del arte se transforma allí en arte de la guerrilla, y el sueño de participación colectiva en la participación de un sueño colectivo. La utilización óptima de los medios desde el punto de vista de la emancipación no consiste en difundir a través de ellos opiniones más o menos disonantes, sino en la doble estrategia de creación de redes difusas de contrainformación capaces de acoger y difundir los múltiples disensos y el desenmascaramiento del poder espectacular mediante intervenciones que interrumpan su discurso y lo enfrenten a sí mismo. El «espectro colectivo» Luther Blissett, constituido por una red internacional de activistas culturales no jerárquica ni organizada especializada en atacar los medios de comunicación, ha llevado a cabo diversas acciones en Italia que han sembrado el caos y la duda en los canales de información tanto oficiales como alternativos, dinamizando el debate sobre la utilización política de los medios con unos cuantos ejemplos prácticos. Su convocatoria de una huelga de arte para los años 2000-1 en España pretende ser un pulso vírico a la concentración de los medios, planteándose no como un «tiempo de silencio» sino como un «contexto de actuación» para cuestionar la organización global de la experiencia mediante acciones locales. Este tipo de acciones no pueden explicarse por sí mismas porque no apuntan a ninguna toma de poder, sino a la disolución de los poderes existentes. Su sentido hay que buscarlo más allá, en los propios medios de comunicación que construyen la realidad desde arriba y que promueven este tipo de intervenciones ritualizadas. La acción molecular se parece al atentado terrorista en que es un tipo de acción adaptado al medio, concebido para alcanzar resonancia a través de él, sacando provecho de su interacción perversa con lo que hasta nuestros días se ha venido llamando «realidad», manipulando la manipulación. No obstante se opone al juego del terror, que no es sino la cara oculta del poder y su complementario en la producción controlada y dosificada de miedo, en que es así mismo una acción que se inscribe en la mediación, detornándola y dándole un nuevo sentido, en vez de lanzar un pulso a la violencia imposible de ganar, más aún cuando ésta se disfraza de víctima con el hábito de la «virtud democrática».

iii. Del mismo modo que un virus no suele atacar aisladamente un cuerpo, la acción molecular tratará de vincularse a otras acciones, concebidas de modo concertado o sumadas a una tendencia visible.

La erupción de varios focos de infección al mismo tiempo produce una sensación de epidemia que se realimenta a sí misma y desencadena replicaciones incontroladas del mismo fenómeno. La práctica habitual de la manifestaciones masivas, hoy normalizada y espectacularizada, alcanzaría probablemente mayor eficacia si se concertasen diversas acciones en diferentes puntos de la ciudad, produciéndose de modo sincrónico o sucesivo, apuntando a una misma reivindicación. Mientras que el sistema de dominación oficial es por definición siempre uno, y los intereses que confluyen en él se terminan canalizando en una dirección única, las motivaciones de los grupos de activistas son por definición fragmentarias y autónomas. Mientras la realidad que constituye el flujo unificado de información quiere ser interpretada siempre del mismo modo, nosotr@s no disponemos de una imagen cerrada del mundo que queremos. Mientras el problema es el mismo para tod@s las respuestas que cada un@ de nosotr@s es capaz de concebir son muchas. Es por ello que para enfrentar la globalización creciente de los discursos y de los poderes es preciso articular las diversas expresiones de lucha en un modelo descentralizado, desjerarquizado y difuso de **organización en red**, que no resulte opresivamente vinculante y fomente el apoyo mutuo. Los grupos y colectivos articulados en torno a los I y II Encuentros por la Humanidad y contra el Neoliberalismo y a la Red Internacional contra el Neoliberalismo constituyeron las expresiones más notables de este modo emergente de organización, que se inspira en las redes de información y las parasita. A pesar de que las condiciones han sido bastante precarias, estas iniciativas han logrado movilizar y poner en contacto rabias y entusiasmos de todo el planeta, y han llegado a constituir una red de contrainformación que ha puesto en cuestión en muchos casos la «versión oficial». En el campo de la expresión estética las redes descentralizadas de mail-art constituyen desde hace tiempo un paradigma experimental que ha mostrado su eficacia.

iv. El sentido de la filtración vírica es que la escritura del mundo que imponen los medios puede ser detornada, y que es factible concebir un uso instrumental de las ideas adecuado a fines utópicos. Ya hemos visto antes cómo plagio y subversión conforman las tácticas mediante las que el virus se reproduce a partir del código reapropiado y redireccionado de acuerdo con los propios fines. El **plagio** y **la subversión**, el redireccionamiento de los códigos de dominación inscritos en aquellas objetivaciones de lo real que le acaban dando forma, son los componentes también del desvío situacionista de obras de arte, películas,

textos, carteles publicitarios y situaciones, y se manifiestan como las herramientas más eficaces para liberar y reapropiarse del conocimiento y para cuestionar la propiedad privada de las ideas. Mediante la práctica del desvío la conciencia alienada en el uso social resucita, desenmascara la naturaleza perversa de los discursos que se le imponen como contratipos de emergencias sociales y devuelve el beneficio del capital simbólico al dueño legítimo del deseo. La práctica del redireccionamiento de los discursos declina al mismo tiempo la invitación a producir y a consumir desaforadamente un flujo saturado de imágenes, permite construir una experiencia propia a partir de retazos del mundo visible, fomenta la conciencia crítica y evita muchos esfuerzos. Los derechos de propiedad intelectual se oponen tanto al carácter social y socializador de los discursos como a los intereses inmediatos de quienes los producen, y sólo son recompensados por el sistema en la misma medida en que ayudan a sostenerlo, constituyendo no otra cosa que un lastre para los que los enfrentan radicalmente desde fuera.

v. Frente a un poder móvil, deslocalizado e invisible como el que plantean las modernas burocracias informatizadas es preciso funcionar sin una identidad fija que permita el reconocimiento, es preciso evitar ser nombrado por el enemigo para no exponerse a su «magia». El capital ha necesitado construir esas identidades fijas para poder parasitarlas, reproducirse a través de ellas y, en última instancia, poder aislar el elemento invasor y robarle su imagen. Habría que mantener el **anonimato de la acción** mientras ello fuese posible: no dar pistas a los agentes inmunológicos que transitan las instituciones. Pero este nuevo género de anonimato tiene fundamentos más sólidos que el simple temor al reconocimiento, ya que asume el componente social de nuestro mundo personal. El subcomandante Cero se cubría el rostro para no ser reconocido, pero el subcomandante Marcos lo hace para facilitar la identificación de sus congéneres y simpatizantes. Tod@s somos Marcos. La utilización de nombres múltiples como Karen Eliot o de espectros colectivos como Luther Blissett y la difusión de una actividad bajo tantas identidades como sean necesarias para desarrollar una «acción combinada» son dos alternativas complementarias.

Estos pocos retazos no pretenden definir una teoría de la acción vírica ni dar demasiadas pistas acerca de las emergencias a las que pudiera dar lugar. Tal intento de definición sería, por otro lado, contradictorio con su dinámica abierta e imprevisible. Se trataba sólo de dejar constancia de

cómo las estrategias víricas de contaminación han sustituido eficazmente en la época moderna a las viejas dinámicas represivas, y de cómo los nuevos movimientos sociales comienzan a apropiarse de esas dinámicas. En cualquier caso, todas ellas expresan una nueva actitud frente a la construcción de lo real y su complejidad presente: ante la infección espectacular y contra las viejas ilusiones, defección en toda regla, proyección del descontento, producción sistemática de errores. Allí donde el lenguaje se ha convertido en disfraz de la economía, disfrázate con ropa vieja, utiliza los medios de modo fraudulento, multiplica las entidades y los eventos, estudia las dinámicas de posesión y ponlas en práctica. Tod@s somos pasajer@s poseíd@s, pero el análisis minucioso de esas dinámicas de posesión en el propio disfrute alienado nos permite disponer de una perspectiva. «Okupa o Resiste».

Texto: Luis Navarro
Texto aparecido en varias páginas web en 1998.
Publicado después en *Salamandra 10* (1999)



Cualquiera que ponga en duda que estas técnicas funcionan
sólo tiene que ponerlas en práctica. (William Burroughs)

En 1997 el salto a la red ya se ha consumado para muchos de estos proyectos. Mikuerpo dispone entonces de una plataforma mediática que acelerará considerablemente el ritmo y el alcance de sus interacciones, produciendo un salto cualitativo en sus planteamientos. La publicación en web de todos los contenidos de *Amano* se completa con el boletín electrónico *amanita*, confeccionado urgentemente a base de links que remiten a los contenidos añadidos y de comunicados que se mueven en la red en la órbita del activismo cultural. El Archivo Situacionista Hispano, una sección iniciada en el fanzine impreso para difundir textos de los situacionistas no disponibles en castellano, crece deprisa gracias a aportaciones totalmente altruistas hasta dejar de ser una sección de la web para requerir un sitio propio. La red de contactos crece de manera sorprendente. Se abre un campo amplísimo y particularmente entusiasta con el acceso gratuito a sus contenidos por parte de receptores americanos. En un mes, hay más de 500 suscriptores al boletín, entre los cuales figuran colectivos artísticos independientes de todo el mundo, páginas institucionales, medios de comunicación y, es de suponer, algún policía. La oportunidad venía dada por la exploración pionera de un territorio virgen sobre el que confluían todas las miradas, pero que todavía distaba mucho de estar saturado y de revelar su propia burbuja. La red aún era visibilidad, rumorología y potencia.

Este nuevo escenario suponía un replanteamiento total no sólo de la práctica, sino de la propia existencia de industrias mikuerpo, y preparó la disolución del concepto en una serie de prácticas difusas y de juegos de identidad más operativos y deslocalizados. Mikuerpo siempre se había presentado como una abstracción, un colectivo del que cualquiera podía formar parte simplemente decidiendo participar de sus estructuras. La enunciación del signo te convertía en su emisor. En la práctica, era un pretexto para integrar en nuestro nodo la actividad de artistas y activistas simpáticos, y de integrarnos colectivamente en otros nodos bajo el único signo de una promiscuidad a la vez electiva y necesaria. Era más importante la conciencia de interacción, de avance colectivo. Impremeditadamente, estábamos asumiendo en el nuevo contexto una representatividad y un liderazgo que no se avenía con nuestros principios de acción. Algunas publicaciones hablaban de un «retorno de los

situacionistas» y nos incluían en el tejido de ese retorno. Era fácil percibir que estábamos siendo espectacularizados, y precisamente nosotros *no podíamos dejar de darnos cuenta*.

Había llegado el momento de mutar, es decir de asimilar errores. En la nueva fase se tratará sobre todo de eludir el reconocimiento y de impedir el agenciamiento sistémico, llevando la lógica del espectáculo hasta sus últimas consecuencias allí donde pudiésemos ser cooptados. Damos presencia en la web a colectivos inexistentes, dado que la credulidad del medio era infinita en sus orígenes. Adoptamos seudónimos, multiplicamos los eventos y promovemos leyendas. No se trata de mentir, sino de hacer el mundo más atractivo. El lenguaje es un virus que parasita y subvierte la realidad.

El suelo había estallado a nuestros pies y pronto volaríamos en pedazos. Eso era lo que queríamos ahora. La *www* era el marco inmejorable para un atentado estético *suicida*.

La fiera contra el fantasma

Es arriesgado decirlo pero no es más que un juego peligroso. Cuando todavía no todos han asimilado que en el principio no fue la Palabra, sino el Verbo, y no la Voz, sino el Signo (Derrida), el cual no surge de la reflexión sino de la auto-rreflexión, propongo ahora revisar aquellas heterodoxias que llevan siglos proclamando que en el principio no fue sino el Número. Antes, mucho antes de empezar a gestar significados, el animal humano no tuvo otra ilusión de Eternidad. Y ese proceso de digitalización contra la muerte, toda esa muerte contenida, podría habernos traído hasta aquí, preocupados básicamente por ser unidades y por ser más. En ese caso el Número habría sido la primera marca del miedo a la muerte, y el hombre, la mujer quiero decir aquel animal adánico que sale en todas las ideologías nunca habría podido sobreponerse al Número. Habríamos accedido, tras un largo periplo y un barroco olvido del esqueleto (¡pero el esqueleto siempre al fondo!), a la esencia numérica de lo sagrado, no al Número sagrado sino al número que sacraliza. Mucho después de alcanzar el infantil consuelo de una imagen, de buscar después en ella una vez más y una vez más aquella delicada descarga de libido, habríamos desarrollado un sistema donde el sentido fuera discreto, cuantificable y distribuido en adecuadas dosis. Saturados de imágenes, cada cual llevaría las suyas en la retina, pero el espíritu sería universal, omnipresente y transustanciable. Tod@s podrían reconocerse en el esqueleto, el esquema es formal y nadie, en realidad, podría verdaderamente identificar el suyo. Todo el mundo estaría de acuerdo en que el número es bueno y haría méritos para participar de él. Por supuesto, ya no se podría seguir llamando el Número,

perdería el determinado y probablemente la mayúscula. Puede que mediante un proceso análogo al de degeneración de las Ideas en ideologías derivase en numerario. Pero much@s le seguirían obedeciendo y «l@s otr@s», anhelando arrebatar el «fuego de los dioses» . Y, en efecto, el número, tendría propiedades mágicas, se generaría a sí mismo de la nada, animaría la vida, puesto que 0 sería el estado entrópico del ser y la prueba del retorno circular de lo mismo. El número proclamaría la igualdad de todas las unidades, si bien el numerario sería sólo un camino de acceso al Número absoluto. El número sería humilde, no anhelaría sino ser unidad, pero también sería solidario y tolerante. El sentido se daría por contigüidad y por acumulación, la interacción social mediante funciones básicas de adición, multiplicación y división, existiendo la posibilidad de acceder a logaritmos más complejos que, en algún punto de su desarrollo, podrían definir el diseño fractal del mundo y describir las sensaciones que no se tienen. Poco a poco el Número absorbería la vida, como el ideologema la acción, y una vez conquistado el espacio de la conciencia que ejerce las funciones más inmediatas de interacción con el contexto, podría definir y no sólo explicar el mundo. La realidad tendría que tener éxito, para ser tenida en cuenta, en la virtualidad del número. Mirándose en un espejo que le ofrece la imagen subvertida de su propio fantasma, la bestia seguiría soñando que el número vence a la muerte, es decir, que le libera de sus funciones biológicas.

Editorial del #1 del boletín electrónico *amanita*
(septiembre 1997)



Conseguimos ofender a todos los que nos tocaban las pelotas. (Johnny Rotten)

La convocatoria de una huelga de arte para los años 2000-1 por parte de Luther Blissett prende primero en Barcelona como protesta por la candidatura de esta ciudad a la capitalidad cultural, pero es inmediatamente saludada por Luther Blissett desde Madrid y mikuerpo percibe en ella un contexto magnífico para poner a funcionar los principios de la resistencia vírica y preparar la reconversión de sus industrias. Este tipo de convocatoria abierta, difusa, procesual, desjerarquizada y virtual, al estilo de las convocatorias de mail-art, constituía un modelo de acción vírica capaz de integrar en su corriente manifestaciones muy diversas, no limitadas al campo artístico y capaces de incidir socialmente.

Con su asimilación desde Madrid y otras ciudades se convertía en una huelga total que invocaba también a otros fantasmas históricos: Monty Cantsin (primera antiestrella pop de código abierto) y Karen Eliot (convocante de la anterior huelga de arte en el mundo anglosajón). Preiswert, que emergía de vez en cuando con acciones abiertas como la Erección

monumental,[1] había previsto diez años antes su disolución para el año 2000 en un «movimiento de masas» con propósitos similares. Y los Luther Blissett italianos, instigadores iniciales del proceso de mitopoiesis y ciertamente los más dinámicos, habían anunciado también para esa fecha el suicidio ritual de Blissett. Varias leyendas del activismo estético de los últimos años se encontraban bajo el signo del fin del milenio, y la huelga bien podía reactivar el contexto. Por otra parte, existía un debate muy propio de las épocas de tránsito, innecesario y lleno de confusión, acerca de si el cambio de milenio tendría que celebrarse el primer día del año 2000 o del 2001. Habría dos celebraciones y viviríamos un año entero de vísperas, un tiempo vacío. Todo estaba en el aire: las pesetas ya no iban a valer y existía un temor inducido hacia una caída generalizada de los sistemas provocada por una especie de pecado original informático

Por supuesto, había un perfil irónico en la convocatoria. Nadie se sentía capaz de provocar una movilización de gran escala, y desde luego no se iba más allá de un plano testimonial perfectamente inútil. Pero ¿por qué no llevarla tan lejos como fuese posible? Precisamente por lo descabellado y gratuito de la provocación y lo inédito de sus condiciones, la huelga de arte consiguió preocupar a mucha gente. Su formulación no dejaba indiferente a nadie, ya suscitase entusiasmo o repulsa. Al apartado de correos llegaron mensajes indignados, y algún e-mail que apuntaba a la amenaza. A raíz de un comunicado cibernético de Luis Ruid llevando la huelga a los círculos juveniles, en los foros del festival de Benicásim se llegó a temer la posibilidad de que afectase a la organización. En los foros artísticos, se denunciaba la presencia de virus que ponían en peligro el medio de vida de mucha

1 [...] viene siendo evidente para cualquier ciudadano atento (no digamos para ancianos y minusválidos) la presencia en las plazas y avenidas de Madrid de un anacrónico impulso monumental que el Ayuntamiento viene practicando de manera arbitraria y caótica. [...] Tras años enteros de debate interno en asamblea, Preiswert ha terminado optando por [...] lanzar una campaña de ERECCIÓN MONUMENTAL generalizada, protagonizada por los ciudadanos y destinada a ahogar las muestras del abuso incontinente que, en materia de monumentos viene demostrando el municipio con MÁS monumentos. Estos monumentos serán erigidos espontáneamente por los madrileños a su propia costa, es decir, con sus propias manos y por genuina suscripción popular, y en ellos resultarán verdaderamente visibles sus preferencias tanto en lo que se refiere a las personas merecedoras de los homenajes como en lo que respecta a la forma y aspecto que cada monumento concreto haya de presentar. [Preiswert: panfleto «Contrabando al pueblo de Madrid», 18-VI-1997, publicado en *Amano # 8*]. Mikuerpo aprovechó la ocasión de participar en los *arbeitskollegen* con la firma de un viejo grafiti en la calle Francos Rodríguez que la gente se empeñaba en conservar y constituía ya un lugar común del barrio («AMOR MÍO, NO HAY PALABRAS»).

gente. Fue defenestrada en Arteleku por los bizarros autores de una «Declaración de Donostia» que sabían balbucear la palabra «espectáculo» en todas sus declinaciones, e inventaban incluso una nueva clase social que sólo podía dar argumentos a la huelga.

> Nosotros, los Refractarios, rechazamos una Huelga de Consumidores y desenmascaramos al neonazi que la postula. Desde el consumo nada se puede hacer contra la estructura ESPECTACULISTA. Ya hace mucho tiempo que «consumidor» y «espectador» son conceptos que se pudren en el basurero de la Historia. Las condiciones de existencia de la sociedad que los hizo surgir han sido abolidos por el ESPECTÁCULO GLOBAL. El proletariado que apareció con la Revolución Industrial poco tiene ya en común con el ESPECTACULOTARIADO de nuestro tiempo. [Comité Peninsular Provisional «Los Refractarios», agosto de 1999].[2]

Pudo ir más lejos. La existencia de precedentes fracasados o performáticos le quitó seguramente cierto filo. Era un fantasma que se había aparecido a destiempo sin provocar ningún vuelco, un duendecillo que ya había manifestado demasiadas veces su impotencia. Y debió ir más lejos. Eso lo saben hoy muchos de quienes se opusieron a ella abrumados por la velocidad de la propuesta. Incapaz de analizar la jugada, el árbitro pitó miedo. El futuro ausente que vivimos ha demostrado que no había que tener miedo sino a la normalidad. ¿En qué quedó ese movimiento entusiasta y complacido de sí mismo, después de renunciar a su órdago maestro? ¿Pensaban que iban a ganar algo de otra manera? Pensaremos que no estaban lo bastante hartos. O que, en el fondo, no eran más que artistas.

> El 10 de febrero hacia las 20:30 de la tarde, doce luthers interrumpieron los actos de inauguración de la Feria de Arte Contemporáneo (ARCO) para llevar a cabo la presentación pública (no programada) de la convocatoria de

2 Hubieran hecho falta más iniciativas como ésta que, al menos, tuvo la humorada de tomarnos en serio. Los de *Refractor* únicamente se equivocaron en el estilo: parecían movidos por el rencor. Pero no se ganaron el nuestro en contrapartida; sólo una filípica de LB: «Sobreponiéndose nuevamente a su falta de significancia y de valor artístico, la simpática tertulia de ancianitos irreductibles que tratan de hacerse oír desde el fondo de la galería, aunque tengan poco que decir y hagan menos, ha escogido como objeto de su resentimiento al antiespecialista antiespectaculista Luther Blissett. No se entiende bien lo que dicen...» («Lo que son los amigos de *Refractor* y lo que pretenden» (*La Tira de Papel # 11*, invierno de 1999). Recordamos en todo caso con polémico cariño al compañero Kiko Rivas.

Huelga de Arte para los años 2000-1. Se trata de la acción que Luther Blissett había anunciado el 1 de mayo de 1998, como respuesta a la intervención policial sobre la distribución de panfletos en las puertas del recinto en la pasada edición de la feria. A pesar del cada vez más impresionante despliegue que acompaña a este certamen, doce luthers se infiltraron en el recinto y desviaron durante unos minutos la atención del público y los medios circundantes, que en ese momento cubrían la presencia de una tal Cristina y su marido futbolista. Portando cada un* una camiseta blanca con una letra, l*s doce luthers se despojaron rápidamente de la ropa que la cubría y se alinearon de espaldas al público formando el concepto «HUELGA DE ARTE», a la vez que arrojaban panfletos sobre las cientos de personas que se concentraron alrededor en pocos segundos. Dada la rapidez con que se atrajo la atención de l*s presentes no hubo intervención policial alguna, completándose la acción sin ningún incidente. [Comunicado difundido por el boletín electrónico amanita, febrero de 1999]

El día fijado a la hora en punto estaban allí los suficientes en la piel de Luther Blissett, y éste vistió su mejor careta. Heterogénea y heterodoxa, un trozo de cartón fotocopiado con una goma a las puertas del grave pabellón. Delirio; Conflicto; El Terrible Burgués; Apuntes del Subsuelo; Maldeojo; un trozo de Salamandra, El Cosmonauta Eléctrico; Merz Mail; Mikuerpo. Si hubiese fallado Judas los demás habrían viajado en vano. Fuimos los que rompimos los colores. No nos lo han perdonado ni nos hemos arrepentido.

Había allí, sin duda, un contexto de actuación y una acción en proceso. Faltó un último esfuerzo, o algo en qué apoyarse cuando llovieron los golpes. Los golpes fueron secos, crueles, expertos. Teníamos razón y no había futuro. Hoy no hubieran podido. Con el cambio de milenio llegó el apagón, el descanso por fin, las ganas de desaparecer. El movimiento también refluía. Todo parecía irse a la mierda. No queríamos saber nada. La huelga empezó para nosotros a la hora en punto y duró algunos años más de lo previsto.

2000-2001: Huelga de Arte

Devolver la gestión del capital simbólico al dueño legítimo del deseo es una vieja aspiración de las vanguardias que retorna una y otra vez en nuevos movimientos y movilizaciones. Una vez enunciado un objeto la historia se apodera de él y lo consume, a pesar de los constantes y sucesivos esfuerzos por enterrarlo. Con este propósito, la superestructura económica, que hoy genera la infraestructura estética y que le impide avanzar y liberarse, ha sostenido un sistema de las artes tan aislado de la dialéctica real de la cultura que ha fiado a los medios de masas la generación de significado. El proceso cultural no ha sido tan frenético ni tan catártico como la experiencia estética moderna. Antes bien se diría que la percepción no espectacularizada de la obra de arte aparece bloqueada en el mismo punto en que se empieza a hablar de postvanguardia como de una época de concesiones y renuncias, un retorno a los códigos mediatizados de transmisión simbólica que no suponen ni superan las propuestas entusiastas de las vanguardias.

La convocatoria de una huelga de arte para el tránsito de milenio resulta oportuna porque reclama una moratoria y proclama una ruptura. Ambas cosas van íntimamente trabadas en el proceso de cristalización de las ideas. Nuestro siglo ha sido atravesado por una radical disolución de los fundamentos de la obra artística, que ha tenido como vectores principales la aplicación liberadora y potenciadora de la tecnología a la producción estética, por un lado, y por otro la ambigua relación, llena de pasiones y tensiones, entre belleza y dinero. La muy sobada equiparación entre posesión y estatus que dispara el consumo banal y estandarizado, la canalización mercantil del componente irracional de las vanguardias a través del



pop y la generación de una extraña especie de dinero de saldo con exenciones fiscales son todas ellas consecuencias de esta relación. El respaldo tecnológico al discurso de la apropiación topó de inmediato con la servidumbre al sistema dinerístico, que encontró en la liberación cultural un ámbito de multiplicación inaudito mediante la generación arbitraria de necesidades no materiales. Quedan circuitos de resistencia fuera de los medios de influencia, tan alejados de la dinámica real de la cultura como el sistema institucional de las artes.

Para construir una herramienta de liberación social, como se pretende desde ciertas posturas resistentes, el arte debe liberarse a sí mismo. En este fin de siglo, quienes se sienten herederos de sus contradicciones y paradojas, el artista, el crítico o el fruidor deben meditar sobre lo que hizo posible el discurso de la vanguardias y sobre lo que lo hizo finalmente imposible. No se trata, o no debería tratarse, de un registro más en el anecdotario del excentricismo moderno, sino que debe comprenderse en su contexto sociocultural, exhibir sus implicaciones políticas e históricas. Tampoco debe definirse como acto de violencia contracultural, sino mostrarse como derivación racional de los propios contenidos de nuestra cultura. Hay que entender la continuidad de la ruptura antes de emprenderla.

Finalmente, creemos que hay que entender la huelga no como estrategia de resistencia pasiva, sino como moratoria activa. No hay que alentar actitudes reservistas, sino la participación activa de cada uno en la construcción de espacios de expresión en la vida cotidiana y en la búsqueda reflexiva de aperturas. No es el Arte, monumento en ruinas de nuestro pasado, el objeto de esta movilización.

Que el mundo esté tan lleno de mierda puede ser una buena razón para sumirnos en un estado de lobotomía creativa que a la larga sería revolucionario, pero no es esto lo que subyace a esta movilización desde el punto de vista de su oportunidad histórica. La crisis de la representación que empieza a minar ya el ámbito de lo político hace tiempo que afecta al intelectual/artista directamente en su quehacer. El pasivismo es inviable en la

actual circunstancia: nadie necesita al artista comprometido, ni él está en disposición de salvar a nadie. Su insustancialidad es la del individuo frente a la cifra, física y no ideológica. Si quiere preservar espacios de existencia debe conquistar espacios de expresión y desplazar las mediaciones que lo convierten en bufón y en anécdota. Dichos espacios se hallan no en el adoctrinamiento ni en la sumisión a las masas, sino en el aporte de materiales y en el tratamiento cualificado de los mismos en la construcción de una realidad social interactiva y difusa. De ahí el carácter difuso de una huelga que habría que concebir desde el principio como obra de arte colectiva.

Comité de artistas contra el Arte
***Amano # 4* (noviembre 1996)**



Merz Mail

Huelga de Arte en Madrid

La convocatoria de una HUELGA DE ARTE a cargo de LUTHER BLISSETT & KAREN ELIOT & MONTY CANTSIN (Barcelona, Madrid, 2000-2001) tiene carácter de JUEGO GENERAL. Para participar, el jugador no necesita desearlo. Pues no implica una jugada azarosa ni una decisión subjetiva del artista (nadie es artista, nadie es crítico ni público, si no es todas esas cosas a la vez) sino una emergencia necesaria de la historia con minúscula. El rol de cada uno en el juego viene dado por su propia decisión, y tendrá que analizar los cuadros y tendencias que confluyen en ella. No nos pasa inadvertido que el juego de la huelga se juega con



los materiales del mundo consumista. Se accede a él tras un largo tránsito por el infierno de *cada uno*. Se ubica, por tanto, en la consumación de la esclerosis que sucede a un siglo sin historia. Tengamos la dignidad de afrontar el último embate de este tiempo oscuro no como un suicidio (habitáis, de todos modos, esa muerte), sino como la representación que objetiva y disuelve el fantasma finimilenar de la decadencia.

Pero a la vez que tomarnos conciencia de un sentido de continuidad

cultural que hace a esta convocatoria distinta de tantas otras representaciones rituales del arte muerto, no olvidemos olvidar. El pliegue nos posee más que nosotros a él, y rescatar los viejos tópicos nada nos renueva. Nos hallamos, seguramente sin quererlo, en el lugar de la fractura. Olvidemos el pasado, por tanto, asimilando la historia. Cuántas veces impide a las cosas ser: tantas como el miedo arrebata el ser a las cosas. Lo nuevo, simplemente sucede. ¿Os queréis apartar de lo que sucede?

El *juego general de la huelga* recupera históricamente las movilizaciones de los noventa, pero se presenta como una circunstancia nueva con el valor añadido del presente y las estrategias de los nuevos movimientos sociales, sin sujeto y sin raíces. El juego general no es una convocatoria de arriba a abajo, no quiere ser un frente de acción difundido radialmente, sino una maniobra difusa de quienes la toman por suya. La violencia moderna no será salvaje y primitiv, a no ser que desee despertar los fundamentos más primitivos del poder, será sutil e inteligente. El accionismo estético es vírico y no bélico, se incuba en el cuerpo social durante años, después se manifiesta corroyendo tejidos y canales y se transmite gracias a la promiscuidad de los medios. He aquí, diseñada por el contexto, la estrategia para la fundación de contextos de fuga.

Se habla de sociedad de la información. Estimáis la información como el único valor que puede suplantar al dinero; y bien, somos información. Aquí cobra aún otra dimensión la generalidad del juego, y es que no se circunscribe al ámbito restringido del arte-correo, ni siquiera del arte como parque reservado de especies civilizatorias en extinción. La huelga se manifiesta como hecho social y también político que interroga a la realidad en todos sus circuitos de definición. Y es ese interrogante el que ha de ser sostenido a pulso para que nadie lo vuelva a sumergir en el momento crítico de su emergencia histórica, desde luego no desde el silencio. Moratoria para reflexionar acerca del rol del artista, del poder político y de la crítica, y acerca de las respuestas ético-estéticas que el arte da a la vida;

moratoria para cuestionar toda la historia del arte, denunciar el poder de los *mass media* y la espectacularización de la vida; moratoria como desobediencia cívica a los intereses que inhiben el intercambio entre culturas...

La huelga de arte como juego general y moratoria artística, que no estética ha sido contraída por Madrid, donde se llevarán a cabo diversas acciones en los próximos meses, así como en la red electrónica. Precisamos que se trata de la misma convocatoria realizada para Barcelona por Luther Blissett & Karen Eliot & Monty Cantsin, con la que comparte el diseño y la estrategia, manifestándose también como rechazo diferido a la reciente capitalidad cultural de Madrid y sus consecuencias.

Karen Eliot. *Amano#5*





Okupación global



El 1 de enero del año 2000, numerosos artistas e intelectuales cesarán su actividad dentro de los marcos institucionales hasta el día 31 de diciembre del año 2001. Será su modo de responder positivamente a una convocatoria de Huelga de Arte que no les afectará sólo a ellos, pues tampoco su actividad se disuelve, no debería hacerlo, en los inocentes receptáculos previstos para la misma. Ni estética ni políticamente podrá el artista eludir la confrontación con un concepto de Huelga que informará a las masas: porque el ensanchamiento del dominio de las artes y su evolución histórica contemplan y sugieren esta posibilidad como culminación de un desarrollo codificado en los libros de texto; y porque como sensor del ahora el artista no podrá cerrar los ojos a la movilización popular que amplía poco a poco sus frentes, cuestionando ya radicalmente el mito de la democracia representativa. Ni política ni estéticamente deberán los consumidores de cultura eludir la construcción de un concepto de Huelga que abolirá el consumo pasivo: porque todo documento de cultura es ahora un documento de cinismo sobrepuesto a la barbarie; y porque sacudir los yugos que define y legitima la Cultura requiere el esfuerzo (un esfuerzo que antaño se exigió como un derecho) de la participación.

El fracaso del proyecto postmoderno en el paradigma del Nuevo Orden pone históricamente de manifiesto cuál es la asignatura pendiente de la cultura occidental. La conversión de toda realidad en simulacro, fruto de la sana abolición de todo centro jerárquico de sentido, marcha a favor del discurso de la representación en que se funda el capital: en la democracia occidental todo súbdito posee una fracción de poder político, pero siguen existiendo especialistas que interpretan y ejecutan los deseos

de la gente; en el arte de postvanguardia todo consumidor es una pieza fundamental en la experiencia estética, pero siguen existiendo especialistas que interpretan y formulan las imágenes de un pueblo; en la sociedad capitalista conviven diversas formulaciones de la realidad, pero todas se dejan traducir a dinero, objeto cuya especialización reside en representar todos los demás objetos. Pero ni la representación ha disuelto el dolor y la exclusión que habita en los cuerpos mediante el exorcismo mediático, convirtiéndose de este modo en simulacro de sí misma, ni la eliminación de todo centro de sentido se ha encaminado a otra liberación que la de un sentido abstracto y un espíritu numerizado. Moloch hereda todo el afán que los hombres habrían puesto en la religión o en sus líderes, el terreno queda aplanado, el acabamiento de la realidad convive con su imperfección pues dentro del marasmo contenido todo movimiento se transforma en tendencia.

Durante más de una década las explosiones de rebelión juvenil se dejaban descifrar con media sonrisa como el flujo infantil de una expresividad sin rumbo, un efecto más de la Generación X. Estos movimientos no han dejado de reforzarse, sin embargo, a pesar de la diseminación de sus focos y de la abrumadora exclusión mediática. Nuestra confianza en ellos se funda en el retorno de un fracaso, en la construcción paciente y continuada de principios difusos de autoorganización que han terminado cuajando en una verdadera cultura de la acción, menos preocupada en elaborar normas y programas que en sostener espacios, canales y lenguajes propios y autogestionarios. Este movimiento juvenil de carácter popular que los medios descubren ahora y del que tantas organizaciones pretenden extraer rentabilidad política es el primero en tener constancia de que la lucha social requiere un espacio y un concepto del tiempo propios, de que los conceptos difundidos por el poder se construyen contra la liberación del cuerpo social, al que hay que contener dentro del orden económico. Es también el primero en saber que los conceptos que difunde el mercado son puramente autorreferenciales y no enriquecen su experiencia. Es, por cierto, el primero que no se deja representar por ningún grupo parlamentario ni ningún medio de comunicación. La okupación de espacios y la apropiación de los medios son condiciones sin las que ningún proyecto de liberación puede cuajar desde las circunstancias actuales. Fundamental ha sido el sostenimiento de espacios autoorganizativos donde mantener relaciones interpersonales liberadas de la dinámica abstracta del capital y la rentabilidad política, espacios para el disfrute autónomo y para el debate, así como la elaboración continuada y a veces replicante de pequeñas publicaciones no

legitimadas por el sistema, espacios también para el disfrute y el debate autónomo. Claramente la revolución que preconizan no es sintáctica ni semántica, afecta menos a la forma y al contenido que a las condiciones pragmáticas de la comunicación. La elaboración de contextos y la construcción de situaciones ha encontrado en la kasa okupada la miniatura encantada que aspira a encantar el mundo. Si ésta ha sido la clave para que movimientos como el de insumisión se sobrepusieran a su condición utópica para establecerse en la realidad como el fermento de futuras desobediencias, las sucesivas conquistas populares pasan por el mantenimiento de esta actitud.

Desde este estado de cosas, realizamos un llamamiento a la desobediencia activa de todos los trabajadores del arte y la cultura, negándose a producir materiales susceptibles de explotación comercial o apropiación política en los dos años referidos, pero realizamos fundamentalmente un llamamiento a los consumidores-perceptores de arte y cultura para que cancelen en dicho periodo su asistencia a programas culturales, exposiciones y espectáculos, así como eviten la adquisición de periódicos, libros, discos y otras mercancías culturales destinadas al consumo privado, y la matriculación en ofertas educativas de carácter «culturalista». Al margen de esta cancelación absoluta de las vías de penetración de la cultura institucional, se desarrollará un proceso constructivo de cultura participativa dentro de los espacios liberados, se promoverán modelos autogestionarios de producción y fruición estética irrecuperables para el mercado, se legitimarán celebraciones paródicas de actos institucionales, se redecubrirá el cuerpo como fuente de goce cotidiano...

Karen Eliot
Publicado por los fanzines *Amano y P.O.Box.*
Amano # 4. (abril 1997)



ANTI COPYRIGHT 1998 # 2 apdo. 9326 08080 Barcelona /apdo. 36455 28080 Madrid

ARTISTAS DEL MUNDO, ABANDONAD LA PRODUCCION AHORA
Von Beetfarmer, DeBoring, Vanaygum,& Poe

Uno de los aspectos más nocivos del microespectáculo estético

un solaz en medio de la agonía cotidiana, una alegría después del penoso trabajo, una manera de integrar la mierda del día con el oro de la tarde en unas horas de creatividad no adulterada. Se darían muchos beneficios sociales si los artistas



Por una huelga espectacular

Un fantasma recorre el mundo occidental. Sólo algun@s elegid@s han escuchado sus cánticos, pues éstos se han filtrado con virulencia entre las melodías con las que las almas sensibles dejan discurrir una existencia desilusionada. Todavía este grito no se ha alzado sobre la homogénea percusión del espectáculo: nosotr@s esperamos ese momento para empezar a ser comprendid@s.

Son pocas y minoritarias todavía las publicaciones en las que la Huelga de Arte (Barcelona-Madrid, 2000-2001) habla con franqueza: la mayoría se han fingido desinformadas, si bien han comenzado a maniobrar ocultamente para que el peligroso enunciado no trascienda a la escena. Impávidas, pero no impasibles. En realidad, el enunciado se halla en la escena y huelen el peligro. L@s elegid@s, l@s que otean el futuro en busca de visiones para la Máquina no han querido explotar esta figura del espectáculo. Así, tras la ofensiva de Karen Eliot en Madrid a principios de año (ver Amano # 5), movimiento más bien de tanteo y de filtración vírica, los medios de difusión nacional respondían ignorando la convocatoria y desinfectando el terreno que podría legitimarla. El 13 de abril M. Vicent, intelectual que parece haberse inspirado alguna vez en este fanzine para redactar sus intuiciones, escribía en *El País* una columna titulada «Destrucción» que no es sino una intervención sobre el manifiesto de K. Eliot, subvirtiendo la palabra «exclusión», de rancio sabor marxista, por la de «envidia», un fenómeno mucho más creíble para una ideología del éxito políticamente correcta, en forma de «virus altamente destructivo» que en su fase final convertiría a sus pacientes, artistas fracasados en su mayor parte, en camicaces «dispuestos a sacrificarlo todo, su prestigio, su fortuna, cualquier código y hasta la propia vida».

Todavía las publicaciones alternativas que han asumido la convocatoria tienen que enfrentarse a la incomprensión de bastantes, construida ella misma, tenemos que decirlo, a la medida del espectáculo y de sus mitos ya seculares. Uno de estos mitos, el más difícil de sacudirse, sería el de un elemento performativo en los motivos del espectáculo que los haría inaccesibles a la intervención. Así, en el debate abierto en la revista de mail-art *P.O.Box*, hemos visto cómo una convocatoria destinada a la construcción colectiva de un concepto de Huelga de Arte cuyos precedentes han tenido carácter de ensayo o tentativa, nunca de modelo o referencia, se ha transformado en una discusión acerca de un concepto que viniera dado, sin que podamos saber por quién ni de qué manera. A la vista de las críticas que se han ido reflejando de manera cumplida y honesta en dicha publicación, y aprovechando el espacio que me ofrece este fanzine, considero necesario realizar algunas precisiones acerca de este primer desenfoque.

Quienes hayan seguido la convocatoria desde su origen habrán percibido la ausencia de planteamientos definidos y cerrados con respecto a la misma. No es sólo que la propuesta nace con espontánea y transparente inmadurez. Ya no existen planos absolutos de realidad. A lo sumo se dan, y esto porque es el problema lo que quiere globalizarse, movimientos aglutinantes, causas comunes, diferentes problemas personales dentro de un mismo marco político. Dentro de este marco de problemas globales y soluciones diversas que cumplen bien la función de disolver la globalización de las causas únicas, son cada vez más necesarios motivos de movilización capaces de aglutinar y prender discursos en torno a cuestiones que salpican a tod@s y que la ortodoxia revolucionaria ha desconsiderado en los movimientos del pasado.

Pensamos que la movilización por la Huelga de Arte reúne condiciones tales que producirían efectos espectaculares en la estructura del sistema capitalista (que en Occidente se monta principalmente sobre necesidades de segundo orden, principalmente productos culturales o ideológicos o transmitidos a través de estos mecanismos) con un mínimo costo social. Acaso nuestras necesidades estéticas tendrían que canalizarse hacia actividades que no tuviesen cabida en los espacios y circuitos que sustentan la estructura de las artes, tal y como ésta aparece hoy definida dentro del sistema del mercado y de las legitimidades políticas. A cambio, todo un sistema sostenido gracias a la alienación espectacular, alienación que es económica e ideológica paralelamente y de una vez, y que ha integrado gracias a sacralizados mecanismos de abstracción y de propiedad todas las rupturas

formales, quedaría cuestionado en el peor de los casos (su seguimiento por un número reducido de marginales) y colapsaría si se diese un seguimiento notorio.

Hemos tenido ocasión de comprobar la inmediata simpatía que puede generar este concepto, o más bien este collage de conceptos procedentes de diferentes universos cada vez más implicados, entre much@s artistas comprometid@s y activistas (contra)culturales. Cabe interpretar según esta simpatía el hecho de que una convocatoria limitada, en principio, a Madrid y Barcelona, haya suscitado respuestas desde todas las partes del mundo. Aunque dicha simpatía se ve en muchos casos matizada tras una «consideración racional» de las circunstancias a las que podría dar lugar, much@s de quienes se pronuncian contra ella manifiestan hacerlo a pesar de interesantes estímulos. Creemos que se trata de un concepto cargado y ya reconocible, una realidad mutante, como muchas manifestaciones artísticas, una criatura del espectáculo que amenaza llevárselo por delante. El espectáculo lleva inscrito siempre su final: el Espectáculo no existe. Cada espectáculo busca negar el momento aberrante de la eternidad. Es el Capital, como fuerza separada del control humano, quien se agazapa tras un encadenamiento uniforme de espectáculos que impiden retirar la mirada para comprender. Es el Capital quien admite esa metáfora como uno de sus Nombres Divinos. Y si el Capital siempre tuvo una lógica prevención hacia las huelgas, pondrá todos los recursos para eliminar los recursos que puedan cuestionar el mundo que ha construido de arriba a abajo, un mundo que se disolvería apenas retirásemos la mirada.

Se trataba en un principio de aprovechar el potencial evocador de ambos conceptos en interacción y su enorme capacidad para generar discursos desde diferentes ámbitos: desde las artes, la política, la economía, la vida cotidiana... La enumeración de la multiplicidad de motivos que podrían condensarse en ella (*P.O.Box* #25) atendía a esta pluralidad de motivaciones implicables en su discusión. El concepto surgió desde los circuitos de mail-art (no para quedarse en ellos, desde luego) al modo de una silueta que había que manipular, copiar y pasar, una forma no espectacular de transmitir ideas, pero no poco efectiva a la hora de establecer una red internacional de activistas. La Huelga de Arte es un planteamiento horizontal, sin derechos de autoría para nadie. No es una situación construída, sino una escena para luchar y jugar a otros juegos. No hay nada que derribar: hay que construir la Huelga de Arte.

A la luz, sin embargo, de algunas críticas, podemos ya decir unas cuantas cosas acerca de lo que la Huelga de Arte no es para much@s de nosotr@s:

La Huelga de Arte no es una huelga de silencio. A pesar de que la mayoría de las objeciones críticas se han orientado en esta línea, lo creíamos esto explícito cuando hablábamos de un silencio activo. Al igual que los trabajador@s en huelga no se quedan en casa, sino que acuden a la puerta de la fábrica, organizan piquetes y extienden la huelga a otros centros, la Huelga de Arte no es unas vacaciones de los sentidos (*P.O. Box* #24: «Sobre la huelga de arte Barcelona 2000-2001», y Karen Eliot lo hizo aún más explícito en un comunicado posterior –(cf. «Es tiempo de asesinos» *P. O. Box* #26): «...estamos hart@s de minutos de silencio...», clamor del espectáculo detenido antes del desencadenamiento de los sucesos, hart@s también del silencio construido a base de pensamiento único y abstracción mediática. Es cierto que un simple parón de actividades disidentes dentro de las artes no nos llevaría a ningún sitio, si este parón no fuese visible, si no fuese clamoroso y espectacular. Aunque podemos asumir el simple gesto, no tenemos pretensión alguna de quedarnos ahí. También es posible que no todos los marcos sean oportunos para esta acción. Hago referencia aquí al planteamiento de Clemente Padín respecto de cual pueda ser la situación en Latinoamérica, y la función liberadora-crítica que las artes puedan tener allí. Consideramos que el seguimiento de la Huelga sería más eficaz en los países que organizan su economía en torno al consumo, allí donde se despliega cada vez con diseños más atroces el espectáculo del sufrimiento de otras partes del mundo.



La Huelga de Arte no es una Huelga de Artistas. Tal asunción únicamente aparecía implicada en la convocatoria de Metzger en los años 70 y aparece explícitamente negada en la Huelga de Karen Eliot de 1990-1993, pues tendería a reconocer al artista un estatus profesional separado que le negamos, no sólo porque escamotea el reconocimiento de la potencia creadora que anima a todo ser humano, sino porque las propuestas artísticas más innovadoras cada vez tienen menos que ver con el ejercicio profesional de las artes y las más influyentes encuentran una potente aplicación en los dominios del espectáculo (publicidad, televisión, industria de objetos culturales). Si frente a estos usos espectaculares de la energía y la creatividad humanas se ha definido un circuito de artistas disidentes, que han encontrado por ejemplo en el mail-art un interesante campo de aplicaciones, ello no ha venido a estorbar, y sí muchas veces a inspirar, la práctica de un apropiacionismo mediático de imágenes de utopía subvertida que constituyen la base actual del espectáculo. Querer definirse, en cuanto artistas, como representantes de lo colectivo, cuyo silencio asolaría ese valor, resulta una actitud ingenua a la vista de esta inmensa pantalla que impone su verdad según una sola medida, la que nos tiene en huelga de arte desde hace varios siglos a quienes no reflejamos en nuestras obras el prisma neoliberal. También de esta manera trasciende la Huelga de Arte cualquier principio de subjetividad o de autoría.

La Huelga de Arte no es una Huelga de producción. No cabe esperar que sean los productores de la industria del espectáculo ni sus patronos capitalistas los que mejor sintonicen con esta convocatoria. También aquí la inercia de una tradición de fracaso asumida acríticamente podría llevarnos lejos de la realidad que se vive, donde ninguna de nuestras elecciones puede relejar ya el todo. Si al capitalismo en fase de construcción correspondieron las

huelgas de producción como estrategias de lucha de clases, al capitalismo en fase de decadencia (postcapitalismo, sociedad de consumo) deberían corresponder más bien las huelgas de consumo. Jorge Verstrynge plantea esta estrategia en el #109 de la revista *El Viejo Topo* («El consumo como arma»): «Si el consumo es la clave, entonces el arma clave es el consumo. Podemos aceptar del capitalismo el que sin beneficio prefiera no producir; pero él debe aceptar de nosotros que la toma en consideración de criterios exclusivamente de rentabilidad conduce a una situación no óptima desde el punto de vista del Sistema, e incluso explosiva desde un punto de vista social». Así como nuestras propuestas estético-expresivas privilegian la percepción como momento constructivo de la experiencia en un mundo sobrecargado de imágenes, la Huelga de Arte no debe plantearse exclusivamente como una huelga de productores, ni como una huelga de participantes en los concursos mediáticos, sino como una huelga de espectadores críticos conscientes. (Esto Continuará).

Luther Blissett, *Amano # 8*



El trabajo en lo «echado a perder»

Mabel Quiñones: ¿Puedes anticiparnos en qué va a consistir la Huelga de Arte?

Luther Blissett: En absoluto. Sólo podría especular sobre algo que aún no ha sucedido. Cuando LB & KE & MC lanzaron hace más de un año la convocatoria para Madrid y Barcelona estaban muy lejos de concebir esta iniciativa como algo definido, sabiamente diseñado por especialistas para producir un único tipo de eventos. Más bien se pretendía generar un marco de intervención, una oportunidad para extremar y poner en evidencia una serie de contradicciones, y ver qué resulta de ello. Si otras convocatorias tuvieron su representación formal previa en la recontextualización de elementos que propicia el collage, esta iniciativa se plantea como un contexto de intervención colectiva análogo a los que desde hace años invaden las redes de mail-art según el procedimiento de «añadir, copiar y pasar». No se trata de reproducir en todos el mismo esquema, sino de suscitar la misma inquietud. Semejante planteamiento se expresa hoy a través de muchas iniciativas interesantes, como los Encuentros Incongruentes o el propio proyecto Luther Blissett.

MQ: Pero existirá algún punto de partida, alguna descripción del marco vacío.

LB: Creo que el mero enunciado de una huelga de arte constituye una motivación suficiente para provocar un alud de reflexiones y de posibilidades. Nos hemos permitido sin embargo enunciar en un documento anterior [cf. «Por una huelga espectacular»] aquello que la huelga no

debiera ser para nosotr@s. En aquel documento señalábamos tres puntos que no agotan las incertidumbres de las que partimos: decíamos que no es una huelga de silencio. Estamos hartos de minutos de silencio, de lazos de colores y de las doscientasmil firmas. No queremos que la huelga se convierta en un gesto reivindicativo-ritual, y desde el principio propusimos una huelga activa. Tenemos que enfrentarnos a la paradoja de la visibilidad en todo contexto espectacular enfocando al espectáculo y proyectando sobre él sus propios fantasmas. La Huelga de Arte del año 2000-1 debe ponerse de manifiesto dentro y fuera del cuadro, debe saber estar presente allí donde no se la espere, en forma de piquete o de farsa arrojadiza. Decíamos también que no es una huelga de artistas ni contra el arte, con mayúscula o con minúscula. Los artistas dejaron de interesarnos en el impreciso momento en que se convirtieron en mercancías de saldo ambulantes. Las vanguardias han convertido al artista, cuando no se ha refugiado en el mundo del diseño industrial, la publicidad o los guiones televisivos, en un replicante infeliz de gestos desesperados, y sólo su suicidio resulta relevante para una sociedad ávida de patetismo. Hoy se les soporta «casi sin asesinarlos» [Los Ilegales: *El apóstol de la lujuria*], ya que en nuestro siglo no han logrado mantener su función más que atacándola, cuando no ejerciendo un amanerado sacerdocio de pasiones adolescentes. El mundo que vivimos está de vuelta. El anti-arte ya es cosa de ayer, así que adiós, artistas, adiós para siempre. Y es que, como señalábamos finalmente, no es tampoco una huelga de producción. Tal planteamiento seguiría anclado en el reconocimiento de un ámbito de actividad separado que no se corresponde con la situación presente, en que la gestión del capital simbólico se ha hecho difusa y entrópica debido en parte a la dinámica de las redes de comunicación y en parte al despliegue de un mundo estetizado.

MQ: En lugar de eso, un boicot de consumo.

LB: Quizá para simplificar, y para distinguirla de un modo preciso de una táctica errónea como sería una «huelga a la japonesa», en su momento la presentamos de esta forma, pero este planteamiento no me preocupa menos que el otro, en la medida en que parece suponer el mismo ámbito separado contemplado desde otra perspectiva. Creo que, en efecto, en el capitalismo tardío el boicot sobre el consumo resultaría más eficaz que los parones productivos, puesto que hoy se especula más en el mercado que en la industria o los talleres. Pero con las redes electrónicas, las prácticas *do it yourself* (fluxus, mail-art y un flujo cada vez más intenso de fanzines y producciones alternativas), los llamamientos a la participación desde los

medios de comunicación de masas, es todo mucho más complejo: un nuevo género de producción se superpone al ordenamiento económico de los impulsos, lo niega y lo alimenta. Es difícil identificar hoy al consumidor en estado puro en un mundo donde la propia imagen resulta negociable y donde la tendencia decadente se desplaza ya de la voracidad consumista hacia el vértigo masoquista de ser consumidos.

Hace poco tiempo hemos asistido en España a un comportamiento masivo que plantea un buen precedente de cara a lo que queremos decir. Me refiero a la movilización de internautas ocurrida en septiembre contra las nuevas tarifas telefónicas aprobadas por el Ministerio de Fomento, que alcanzó una participación notable a pesar de las diversas manipulaciones de cifras que el propio uso de la red propicia. Evidentemente, aunque la conexión a internet sólo puede interpretarse como el consumo de un recurso en el orden económico, más aún en el caso del sistema monopolístico español, este modelo no agota la interacción con las redes. Una de las acciones consistió en una huelga de «páginas caídas». Otra, en una acción coordinada que consiguió bloquear la humilde centralita de Telefónica, y algunos intentos de cambiar los contenidos de su web no pudieron llevarse a cabo. Con todo, esta movilización responde ya a un nuevo concepto, y ha hecho que los internautas adquieran una mayor conciencia de su poder. No pienso que esto vaya a cambiar mucho las cosas, pero invita a meditar sobre ello.



MQ: ¿Reside acaso en estas peculiaridades el sentido propio que diferencia a esta convocatoria de otras anteriores?

LB: ¿Quieres decir que si es un concepto original? Ante todo quiero subrayar que no necesita serlo. Ni siquiera la convocatoria de 1990-93 que lanzó Karen Eliot pretendía ser original, e insiste con frecuencia

en la existencia de precedentes que podría perfectamente haber obviado. Nada surge sin una composición de lugar que lo haga posible. Esta huelga partió de un contexto local como oposición a la candidatura de Barcelona para la capitalidad de la cultura europea en el año 2000. En Madrid ya se sabía lo que eso significaba con la experiencia de 1992 y hoy podemos hablar de sus lamentables consecuencias. La cuestión es que cuando la candidatura de Barcelona fue retirada, el concepto ya había prendido en otros lugares y por otras razones, y no fue poco el entusiasmo con que algunos lo asumieron. ¿Y quiénes somos nosotros para evitarlo? Aquella primera convocatoria no penetró en su día en el ámbito hispánico, y en consecuencia muchos activistas perdieron la ocasión de asumir esta experiencia, como muchas otras, lo que ha llevado a la cultura y la contracultura españolas a un provincianismo que resulta chocante cuando uno contempla la enorme cantidad y variedad de hispanohablantes que existen en el mundo. Ahora bien: ¿cómo «traducir» esta experiencia, de forma que sea comprendida por quienes no la han vivido? ¿Presentándola como algo realizado y con unas consecuencias más o menos irrelevantes? En vez de eso teníamos que transmitir la vivencia del suceso, y eso nos forzó a buscar en los precedentes las líneas de apertura, las emergencias a las que se puede aspirar a partir de lo conocido. La situación es otra porque el momento es otro, pero además es otra porque tiene precedentes que determinan posiciones que tal vez no podríamos alcanzar sin ellos, y porque estos precedentes siempre presentan al receptor sus aspectos inacabados.

MQ: ¿Se trata entonces de realizar ese inacabamiento?

LB: De ninguna manera. Se trata de ponerlo de manifiesto otra vez, de otra manera. No podemos aspirar a más, ni debemos forzarlo. Si creyésemos estar fundando el Nuevo Mundo se nos podría acusar de milenaristas.

MQ: ¿Y no existe un componente milenarista en vosotros? ¿A qué os referíais entonces, en otro lugar, cuando hablabais del «poder simbólico de la fecha»?

LB: A que resulta sencillo en ese caso poner todos los relojes en hora. Cuando el 3 de octubre los internautas españoles atacaron coordinadamente la centralita de Telefónica, se sincronizaron con las señales horarias de Radio Nacional. Se trataba de producir una referencia que pueda ser accesible a todos, por más que ello suponga asumir la existencia de algo

tan esclerotizado como la radio estatal, donde tú y yo no solemos vernos. En cuanto al componente milenarista, tampoco se trata tanto de negarlo como de asumirlo a partir de sus posibilidades. Se habla de milenarismo como de una alienación grave de la conducta racional o como una superstición. Este discurso, que enfrenta el mito como algo ajeno, la mayoría de las veces no descifra sus propios fantasmas, pero hemos de tener en cuenta su procedencia eclesiástica y no ilustrada, para entender su alcance. Para Guy Debord «las esperanzas revolucionarias modernas no son secuelas irracionales de la pasión religiosa del milenarismo», sino que «es el milenarismo, lucha de clase revolucionaria hablando por última vez el lenguaje de la religión, quien constituye ya una tendencia revolucionaria moderna, a la que todavía falta la conciencia de ser únicamente histórica» [*La sociedad del espectáculo*, tesis 138]. Por lo que a nosotr@s respecta, se trata de no perder esto último de vista para que podamos reconocer la revolución como nuestra propia operación. Si alguna vez pudimos ver en el arte el «sentido en proceso» que en la religión aparecía como dado, nuestro milenarismo estético se hace también a sí mismo, en vez de fiar a Dios el sostenimiento y desarrollo de la realización utópica.

Por supuesto, esto no supone sin más una aceptación del tiempo histórico y su medida. Podríamos contar según cualquier otro calendario y no habría tal evento, pero es Occidente el que boquea, bien de modo alarmante, es ese sueño el que queremos perturbar. La Huelga de Arte se manifiesta así también como denuncia del Espectáculo del Milenio. Nos vemos obligados a actuar en medio de falsedades que se han vuelto inabarcables. Hay que denunciar esa fecha como detención sin la que no existe ruptura, y considerar la posibilidad de hacer algo con ella. Sobre todo porque tardará en volver a presentarse.

MQ: ¿No participa sin embargo esta huelga de una impresión general de que algo está cambiando deprisa en este fin de milenio?

LB: Somos escépticos acerca de la verdadera dimensión de estos cambios tan publicitados. Es evidente para nosotr@s que este siglo ha abierto muchas heridas y ha acabado con muchas esperanzas, que participamos tod@s de la misma sensación melancólica de quien la muerte sorprende en medio de su obra inacabada, para la que ya no quedan energías. Alguien ha llamado a esto el «síndrome del último hombre». Esta percepción puede llevarnos a considerar que cualquier transformación de las condiciones presentes debe ser bendecida, y que un cambio en la cifra comportará inmediatamente un

cambio en la actitud. Esta fe inerte es la que no conduce a nada y la que expresa en cambio la estructura simbólica profunda del capitalismo. Nada cambiará si nosotr@s no lo cambiamos, de este o de otro modo, en el 2000 o en el 2004. Existe un programa universal para explotar espectacularmente esta esperanza y reconducir los eventos hacia equilibrios económicos cada vez más precarios. Cuando la sensación de claustrofobia y decadencia se cierne sobre los habitantes de este siglo oscuro, cuando un abismo sin fondo ni forma se abre unos pasos más allá, pretenderán convencernos de que un milenio despejado y con posibilidades ilimitadas de desarrollo se abre ante nuestros ojos.

En el *I Ching* o *Libro del Cambio* existe un hexagrama que me parece adecuado para meditar sobre nuestra condición presente. Se trata de Kû, el viento bajo la montaña, en la traducción de Richard Wilhelm *El trabajo* en «lo echado a perder». El ideograma chino representa una vasija rebosante de gusanos de la corrupción que escapan por sus bordes, y según las interpretaciones eruditas, su sentido es el de «lo echado a perder», aquello que un día nos alimentó y se nos ha vuelto venenoso debido a una situación de abandono o de inercia, lo que ha perdido las virtudes que le son propias a causa de no haber efectuado las transformaciones precisas de su composición o su actualización correcta. Su referencia sapiencial o aplicación práctica la constituye la necesidad de sanear aquello que se ha corrompido o desviado de su propósito originario. Esta circunstancia nos coloca en la situación en la que «se hace ventajoso atravesar un gran río. Tres días antes de comenzar. Tres días después de comenzar». Hay aquí la evidencia de una transformación en perspectiva, y una línea de demarcación clara, aunque perturbada por el flujo violento de las grandes aguas. Sin embargo, esa transformación requiere varias decisiones y supone muchos entrenamientos para que, por miedo o impericia, no acabemos siendo arrastrados por la corriente. Y es lo que me fascina de esta figura, que no habla tanto de lo echado a perder como del trabajo sobre ello. Son muchas las pretensiones del proyecto ilustrado que saltaron por los aires o se revelaron falsas con el tiempo, entre ellas la promesa oculta en el arte. Pero según la interpretación que extraigo del signo en su aplicación al momento presente (al fin y al cabo, el *I Ching* pretende ser una descripción de procesos, y no tiene el sentido adivinatorio que los occidentales le hemos atribuido en nuestro uso instrumental alienado), no es tanto «lo echado a perder» sino nuestra intervención sobre ello, el trabajo en lo echado a perder. No se trata simplemente de quedarse sin memoria y por tanto sin aspiraciones ciertas. Tres días antes y tres días después

expresan una labor intensa de desciframiento de lo que hemos sido y una alerta sostenida para detectar los residuos activos de corrupción. La transformación no va a llevarse a cabo sin renuncias dolorosas, sin riesgo y sin intrigas. De hecho, puede no llevarse a cabo, ¿quién podría adivinarlo y no simplemente pretenderlo?

MQ: ¿Existen perspectivas de hacer esta huelga extensible a otros puntos de España o del mundo?

LB: Existen todas las perspectivas, si bien debemos tener en cuenta que el estado actual de la cuestión es el resultado de un diálogo entre Madrid y Barcelona. Son varios los artistas que han manifestado su adhesión a la Huelga en estas dos ciudades, y se nos sigue pidiendo información desde publicaciones de otros puntos del Estado. Como te señalaba se trata de una iniciativa local que, debido a su apertura, se ha ido cargando de cuestiones más amplias. Aquel condividuo que hace más de un año quiso plantar cara con ella a una decisión municipal hoy ha perdido el control de su juego. Y el virus se sigue extendiendo. Tal y como se ha ido desarrollando la idea, hoy convendría ciertamente que se hicieran explícitos algunos apoyos fuera de estas dos ciudades, aunque ello suponga aceptar iniciativas, estrategias e interpretaciones diversas de la huelga, ya que no se trata de un gesto ceñido, según venimos manifestando, y así empezar a dibujar al menos un triángulo, por ejemplo con Euskadi, donde andan a vueltas con el Guggenheim, o en la zona de Valencia, donde ya algunas obras de arte se declararon en huelga.

Declaraciones de Luther Blissett sobre la Huelga de Arte 2000-2001
Quaderni Rossi di Luther Blissett y otras publicaciones.
(noviembre 1998)



Acción de Fausto Grossi en el Museo de Bellas Artes de Valencia durante los V Encuentros de la Red Arte en noviembre de 1998. Fausto Grossi utilizó para la acción una plancha de titanio de las obras del Guggenheim de Bilbao que ionizó en la acción con ácido y corriente eléctrica formando el texto ¿2000-1 huelga de arte?

Comunicado del comité de huelga

Hoy, 1 de enero del año 2000, cada uno de l*s componentes del Comité de artistas contra el Arte de Madrid abandona toda actividad artística hasta el 31 de diciembre del año 2001 y se dispone a intensificar sus acciones de sabotaje cultural vírico y anónimo que se extenderán a lo largo de estos dos años. Ésta es su respuesta a la convocatoria de Huelga de Arte lanzada por Karen Eliot & Luther Blissett & Monty Cantsin, a la que apoyó desde su formación y en cuya propaganda ha participado.

Tal y como se expresaba en esta propaganda, la huelga de arte no debe ser un mero abandono de los utensilios y canales de producción, sino que ha de ser una «huelga activa». Nuestra interpretación pone su énfasis en este último aspecto, por lo que asume la responsabilidad de continuar su extensión por todos los medios que no nos hagan incurrir en la lógica del espectáculo. Sabemos identificar estos medios y sabemos darles uso. Por ello, y a la luz del nuevo contexto que instauran los últimos acontecimientos, queremos añadir además: «…y ofensiva».

No tenemos la menor intención de quedarnos en el subsuelo. No queremos conquistar ninguna posición funcional en el actual contexto cultural globalizador. Nuestras opciones se reducen y nos declaramos en huelga, pero aspiramos con nuestra defección a hacernos presentes del único modo posible en cuanto artistas. Ello nos lleva a continuar la propaganda, extendiendo la descomposición y acogiendo con entusiasmo futuras adhesiones.

Convocada para Madrid y Barcelona y extendida posteriormente a Bilbao, en los últimos meses se ha sumado un eje muy activo en Granada, Cuenca y Ciudad Real. Este segundo triángulo es el que más activo se ha mostrado en los últimos días, denunciando por ejemplo la celebración de un evento mistificador en la ciudad de Cuenca al que se ha llamado, al socaire de una cierta moda y desde diversos patrocinios culturales a cuál más sospechoso: «situaciones».

El propósito de la huelga no deja de ser claro para nosotr*s: la destrucción de la dinámica espectacular y la instauración de un poder cultural paralelo que la contradiga, creando la base para la apropiación civil de los instrumentos (materiales y conceptuales) de producción de sentido. Nos consideramos solidari*s de cualquier interpretación de la Huelga que tenga este ideal como horizonte, sean cuales sean sus modos de aplicación, y nos consideramos abiert*s a mantener la mayor relación posible con quienes las ejecuten.

Tenemos que denunciar el intento de manipulación llevado a cabo por el grupo editor del pseudoboletín «Refractor» en una «Declaración de Donostia» leída a nuestras espaldas en Arteleku el verano pasado. En dicha declaración no existe otra intención que la de hacerse oír personalmente a propósito de la Huelga, como hicieron anteriormente a propósito de personas concretas. Su falsa interpretación no es producto de la desinformación, pues el grupo mencionado la posee de primera mano, sino a su falta de escrúpulos y a las «malas artes» que quedan al descubierto en el escrito de Luther Blissett «Lo que son y lo que pretenden los amigos del Refractor».

Una de sus falsificaciones consiste en denunciar la condición virtual del Comité de artistas contra el Arte. Este comité, creado para el apoyo de la Huelga en Madrid, donde la adhesión es particularmente numerosa y lo desborda, nunca estuvo compuesto por menos de cuatro personas, y actualmente supera la docena de individuos, la mayoría de ellos relacionados con el movimiento de fanedición de mediados de los noventa, del que constituyeron la expresión más lúcida y radical antes de su disolución en modas y eventos municipales. Por otra parte, nunca funcionó como «órgano decisorio central» en el contexto de una huelga desjerarquizada y difusa como ésta, sin centro ni promotores, lo que nos impide precisamente hacer declaraciones a título personal.

Pero ya no es preciso defender la existencia de este comité. Como toda vanguardia que conoce su papel ha decidido disolverse, con fecha de hoy, en el momento mismo de pasar a la acción.

El resto, el ruido del que no dejamos de hablar, es el de nuestras propias voces.

Comité de artistas contra el Arte (CacA)
boletín del Archivo Situacionista Hispano, (1 de enero 2000)



Una inmensa acumulación de nada

Una mirada de lechuza sobre la
Huelga de Arte 2000-2001

> La paz es un domingo. La guerra, una cadena de días laborables. Lo que importa es que la esencia dominical se difunda a toda la semana. (Eugenio D'Ors: *Lo barroco*)

El primer día del año 2000, mientras la humanidad se apresuraba a saludar el nuevo milenio con 366 días de adelanto y un entusiasmo tan artificial, tan mediáticamente exacerbado como la zozobra de un posible colapso informático a escala mundial, un buen número de artistas, en su mayor parte integrantes del circuito «marginal» no profesionalizado, cesaron sus actividades hasta el 31 de diciembre del 2001, en respuesta a la primera Huelga de Arte del mundo latino, convocada por Luther Blissett & Karen Eliot & Monty Cantsin.

Se habían dado experiencias precedentes en el mundo anglosajón (Art Strike 1990-93, convocada por Karen Eliot) y germánico (1977-80, convocada y llevada a cabo por el artista alemán Gustav Metzger). Como ocurrió con la huelga de 1990-93, la idea había cobrado forma a partir del circuito de *mail-art*, un «movimiento artístico planetario, heredero de Dada y Fluxus, basado en la eliminación de la jerarquía, la confrontación paritaria de experiencias y el intercambio gratuito de cualquier creación del intelecto que pueda ser transmitida a través del sistema postal».[1]

---

[1] BARONI, Vittore (1997): *Arte Postale. Guida al network della corrispondenza creativa*, Udine, AAA Edizioni.

Un primer llamamiento a la «desobediencia activa» de todos los creadores se publicó en el fanzine *P.O.Box* (órgano de la factoría Merz Mail de Barcelona) a finales de 1996, y muy pronto se convirtió en caballo de batalla de diversos fanzines de la órbita ácrata, punk y prositu (*Amano*, *El Terrible Burgués*, *El Cosmonauta Eléctrico*, *Delirio*, etc.). Hay que subrayar la importancia que tuvieron los llamados «medios alternativos» para la generación y difusión de ésta y otras ideas innovadoras, y cómo haciendo «de la necesidad virtud», constituidos en redes de afinidad y de colaboración mutua antes de que el modelo-red se impusiese gracias a las nuevas tecnologías, configuraron durante los 80 y los 90 hábitos de producción y consumo cultural situados en las antípodas de la mercancía, así como un magma de contestación que más tarde se haría socialmente visible y operativo.

Lo «espectacular» de la convocatoria, confinada en principio a una protesta de un año contra la candidatura a la «capitalidad cultural» de Barcelona, no tardó en suscitar reacciones y prender un debate en algunas publicaciones del circuito «alternativo», como *Amano* o el boletín *Art Strike 2000-1*, que empezó a publicarse en 1998. Entre quienes se pronunciaron «contra el tiempo de silencio», el argumento más recurrente ponía el énfasis en la dimensión crítica que el arte moderno había abierto y en la gravedad de abandonar esa vía. «*No podemos desdeñar un instrumento de lucha ideológica contra el sistema... No podemos cerrar la boca, pues el sistema ya lo hace*», apuntaba con conocimiento de causa el prestigioso poeta uruguayo, Clemente Padín, en el # 24 de *P.O.Box.*[2] Antonio Orihuela denunciaba poco después en el mismo medio el «suicidio colectivo» que supondría la Huelga de Arte, y hacía un llamamiento en favor de «la Utopía, y no el silencio».

En el mismo sentido se pronunció el surrealista Eugenio Castro en una entrevista del fanzine *Amano*: «Confieso que no llego a comprender una convocatoria de semejante orden, en la medida en que creo que hoy el arte no es que esté en huelga, sino que ha sido tan contundentemente derrotado que resulta desde mi punto de vista bastante gratuita», y añadía perplejo: «...no veo cómo uno puede ponerse en huelga frente a una fuente de placer tan considerable como la creación».

2 «En los años setenta Clemente Padín fue encarcelado durante algún tiempo por sus actividades postales. Ello provocó una campaña mundial a través de la red postal para su puesta en libertad y la de su compatriota Jorge Carabello.», HELD Jr., John: «Tres ensayos sobre arte correo» (núm. especial de *P.O.Box*, 1997. Extraído de *Mail-art, an annotated bibliography*, The Scarecrow Press, Metuchen (N.J), USA, 1991..

No obstante, en la misma publicación, otro miembro del Grupo Surrealista de Madrid, José Manuel Rojo, se mostraba menos escéptico: «Estoy de acuerdo en cuanto a la situación del arte, vencido como posibilidad de renovación social, pero es un muerto vivo... Es algo que dignifica al poder que lo lleva a cabo, sea un banco o un Estado, y se sigue ofreciendo el arte como un religión en la que los ciudadanos ven una legitimación social o una justificación de la vida que viven. En este sentido, hacer patente lo que ya se sabe, pero no se quiere ver quizá sí sea interesante». Y reconducía la cuestión con visionaria lucidez hacia «la realización del arte, y no hacia la obra de arte».[3]

Un aspecto que no llegó a plantearse en este debate, pero que parecía fundamental determinar antes de abordar la viabilidad de la propuesta, era por decirlo así el «estatus metafísico» de la huelga de arte: si se trataba de una «realidad», de algo que efectivamente «se daba», si contaba con un respaldo potencial y era socialmente informante; o si se trataba de una ficción, de una «situación construida» de mayor o menor alcance (que podía ir desde el simple montaje al «experimento sociológico», tan en boga actualmente en los medios de masas). En definitiva, se trataría de saber si era una «huelga de artistas» o una «manifestación artística» de cualquier tipo. De hecho, ambos paradigmas se interrogan mutuamente y marcan una distancia entre dos momentos muy distintos de la organización de la producción y de la gestión del goce en las sociedades capitalistas.

La convocatoria lanzada por Metzger en 1974 para los años 1977-80 se inscribía en un proceso continental de descomposición de las luchas, de difusión de las clases y de aparición de movimientos diferenciales centrados en cuestiones concretas, pero conservaba aún la estructura de los viejos modelos de movilización. Se trataba de una huelga de perfil netamente moderno, donde el artista proletarizado reaccionaba a la degradación de sus condiciones de vida, muy cercanas ya a la del obrero asalariado (y en la mayoría de los casos mucho más precarias), tomaba conciencia de su condición de trabajador de la cultura y reproducía los modelos históricos de movilización llevados a cabo por los trabajadores. No había ironía en ello: la convocatoria de Metzger se definía como maniobra revolucionaria

3 Otros pronunciamientos públicos vinieron de la mano de los colectivos editoriales Merz Mail, que ofrecía la infraestructura básica para la difusión y el debate de la idea, e Industrias Mikuerpo, así como del poeta J. Seafree y de La Compañía de Granada. La postura de Clemente Padín fue apoyada por Hans Braumüller, Yolanda Pérez Herreras y Edgar A. Vigo, en una de sus últimas apariciones públicas.

que apuntaba en último término a destruir el arte como institución (museo y/o galería) en aras de la liberación del productor, en este caso el artista, de la cadena de producción artística. Se trataba de una aplicación tardía del modelo institucionalizado de lucha obrera a un marco de producción enteramente distinto.

La convocatoria lanzada por el grupo Praxis en 1986 para los años 1990-93 cuestionaba precisamente el rol que juega el artista en el mantenimiento de una estructura ideológica que genera, a su vez, ideología. Dicho artista no sería el sujeto de esta huelga, sino su objetivo preferente, definido en su función como una parte de la facción burguesa en la lucha de clases: «La actitud de los artistas ha sido la de distinguirse de alguna manera del resto de las actividades humanas. Esta actitud crea una justificación ideológica para las divisiones jerárquicas entre los seres humanos».[4] La idea burguesa de artista era el engendro derivado y derivante de un ego inflado que cristaliza como «identidad». En el sentido de esta crítica hay que entender en su origen, allá por los años 80, el recurso a «nombres múltiples» para avalar este tipo de convocatorias; es decir, nombres que no respondían a nadie en concreto y que funcionaban como contextos abiertos que cualquiera podía utilizar y desviar para firmar cualquier tipo de acción, enriqueciendo de esta forma su leyenda e impulsando su difusión.

La convocatoria de Praxis intentaba hacer reflexionar sobre la necesidad de cuestionar los fundamentos de nuestra cultura para cambiar nuestro modelo de sociedad. Pretendía despejar un espacio para el desarrollo de una creatividad libre y abierta. No obstante, conservaba de algún modo ese marco privilegiado del arte desde el que se construye y se ironiza, si bien pasaba a configurarlo un tipo de prácticas que inciden en la situación (y a veces se agotan en ella), un proceso abierto y colectivo que genera su propio contexto. Si la propuesta de Metzger pretendía liberar el arte por medio de la huelga, la de Praxis buscaría contribuir a la lucha del movimiento obrero con los *instrumentos del arte*. Si la primera atendía a la condición profesional del artista, para dar curso a la segunda era preciso un circuito de *activistas culturales* excedente del circuito institucional de la producción y enfrentado a él no de modo simplemente ideológico, sino material.

---

4 HOME, Stewart (1995): *Neoism, Plagiarism & Praxis*, San Francisco, AK Press.

Hablando con propiedad, la convocatoria de Praxis no era sino una proyección invertida de la que años antes había protagonizado Metzger, su reproducción en clave de farsa. Constituye una reflexión sobre las razones de su fracaso y propone nuevas formas de lucha a ese nuevo tipo de productor de «mercancías inmateriales» que el capitalismo desarrollado genera. No obstante, tampoco consiguió arrastrar a un número importante de estos nuevos productores, quizá porque su perfil más intrigante aparecía diluido en su crítica apocalíptica del arte.

En el invierno de 1996-97, reaccionando a ciertas voces que trataban de conjurar el «tiempo de silencio», Karen Eliot redefinía la huelga instando a participar en un «juego general», un juego que «no excluye a nadie».[5] Los términos de su llamada eran lo bastante ambiguos como para no espantarse de antemano (o tal vez para sí hacerlo); cualquiera podía hacer de ella una interpretación a su medida. Muchas de las alternativas que se opusieron al «abandono de las herramientas», como la propuesta de Clemente Padín de canalizar la actividad creadora fuera del circuito artístico o el «paquete de medidas intermedias» propuesto por E. A. Vigo, hubiesen podido acomodarse al movimiento de la Huelga de Arte, puesto que desde el principio se había planteado (y se insistió mucho en esto en documentos sucesivos) como *una jugada abierta y horizontal*, una posibilidad indeterminada en sus objetivos y métodos a modo de una silueta que habría que manipular, copiar y pasar, según el modelo iniciado por Ray Johnson para los circuitos de arte-correo. Se invitaba a la construcción colectiva de una situación sin definir, se presentaba la misma como un contexto abierto que generaba su propia leyenda, se reclamaba el juego «completamente en serio».

El acceso a esa esfera del juego sólo resultaba posible a condición de eludir a toda costa todo intento de «institucionalización», sea de orden sindical o estético. Una «huelga salvaje», desarrollada al margen de los sindicatos, no es un simple parón productivo de carácter excepcional que apunta a ciertas reformas expresadas en su tabla de reivindicaciones, sino una situación insurreccional que reclama una transformación radical de las condiciones existentes. Por su lado, la actividad formativa que se realiza al margen no sólo de las galerías de arte, sino también de toda pretensión de canalización estética, no es sino «vida cotidiana» liberada, impulso creador en libertad. La ambición constituyente de la huelga salvaje tiene

5 ELIOT, Karen (enero-febrero 1997): «Es tiempo de asesinos». *P.O.Box* núm. 26.

algo de soberbia creadora; el gesto en sí mismo aspira a crear una «situación sin retorno»; y la liberación del tiempo de trabajo es condición para la liberación de un «tiempo estético» descargado de «obligaciones».

El ámbito de intervención de la huelga se hacía más difuso, afectando a la vida en su totalidad (no sólo al tiempo productivo, ni al tiempo reproductivo del consumo), dado que también el sistema espectacular había invadido, a su vez, la vida en su totalidad, reproduciéndola según su propia lógica. Karen Eliot nos invitaba a «salir de la caverna» y enfrentar la construcción de los momentos desde otras bases: «Al margen de esta cancelación absoluta de las vías de penetración de la cultura institucional, se desarrollará un proceso constructivo de cultura participativa dentro de los espacios liberados, se promoverán modelos autogestionarios de producción y fruición estética irrecuperables por el mercado, se legitimarán celebraciones paródicas de actos institucionales, se redecubrirá el cuerpo como fuente de goce cotidiano».[6]

La Huelga de 2000-1 no podía aspirar a movilizar a una masa crítica de obreros culturales ni a generar señas de identidad para una clase atomizada, cooptada y sin conciencia. Y en un mundo estetizado y constitutivamente falso, que ha perdido toda perspectiva desde la que establecer «valores», tampoco podía hacerse consciente de su propio carácter fantasmal. La convocatoria para los años 2000-1 no eludía estas contradicciones, pero en vez de disolverlas en un sentido u otro trataba de «ponerlas a funcionar», de explorar las posibilidades que siempre genera una yuxtaposición de elementos heterogéneos. Si realmente eran inconciliables, se trataría de sacar a la luz la dinámica que los polariza y de tratar de componer una realidad que pudiese aglutinarlos. En eso hubiese consistido la «poesía» de esta Huelga.

La «coincidencia» de acontecimientos catastróficos como el cambio de milenio, o el temor mediáticamente infundido a un «derrumbe» masivo de datos que podía afectar a instancias administrativas, empresariales, y por extensión a la vida de cada terminal informático, creó una atmósfera apocalíptica ideal para el cumplimiento de cualquier tránsito. Parecía que la humanidad entera fuese a asistir a su propia mutación, y que habría de creer en ella en cuanto fuese proyectada en las pantallas donde discurre su existencia (la verdadera, no la reproducción insustancial de procesos fisiológicos que llamamos «vida cotidiana»).

6 ELIOT, Karen (1997): «Okupación global», en *Amano* # 6. BARONI, Vittore (1997): *Arte Postale. Guida al network della corrispondenza creativa*, Udine, AAA Edizioni.

En medio de este gótico escenario, la Huelga de Arte cumplió su papel de gárgola burlona y siniestra. Su momento climático ocurrió durante la inauguración de Arco 1999, cuando doce Luthers infiltrados interrumpieron la recepción mediática a la infanta Cristina y su marido Iñaki Urdangarin para hacer pública la convocatoria. De esta forma, el contexto formativo de la huelga quedaba documentado en lo que pretende ser la muestra más completa del arte contemporáneo, y de algún modo quedaba asimilado a esta noble actividad.

Entre las «respuestas» a la llamada, algunas fueron ciertamente nihilistas, y hay que conceder que la evolución del arte y del mundo daba para mucha más «muerte». Pero ni la «radicalidad» de los actos ni la vehemencia de la «teoría» podían hacer de la huelga otra cosa que un signo de su tiempo, capaz de expresar adecuadamente la crisis de todo valor y la incertidumbre milenarista que no nos ha abandonado todavía, pero incapaz de traducirse en ningún tipo de efecto inmediato. «En realidad», lo que cada uno de estos intentos parece poner en evidencia es la *imposibilidad* de alcanzar tales resultados, el agotamiento de las formas clásicas de lucha obrera tanto como de la utopía estética de la emancipación.

Un minuto antes de su «inauguración», cuando había todavía alguien que esperaba algo de ella, la Huelga seguía siendo una inocente amenaza que, en todo caso, convenía observar de reojo. Un minuto después había desarrollado todo su potencial y se había sumido en su propia contradicción. Como esos espectáculos donde cuenta más la expectación que generan, y que una vez desplegados nos dejan solos, insatisfechos, vacíos. Tampoco fallaron los sistemas. Y el concepto, apenas hubo empezado a materializarse como otros »acontecimientos del siglo» que se sucedieron antes y después, pasó a formar parte del »basurero de la historia», de esa galería de imágenes que ya sólo evocan ocasiones perdidas.

Texto e imagen: Luis Navarro
Análisis publicado en el catálogo Del mono azul al cuello blanco. Transformación social y práctica artística en la era postindustrial .
(Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, **2003**)



Luis Navarro: Elegía



EL ARTE NO EXISTE. EXISTE ESO SÍ, UN INMENSO CAMPO DE CONCENTRACIÓN DONDE ESTÁ ENCERRADA LA CREATIVIDAD. SI ESO ES ARTE, MÁS VALE QUEMARLO PARA LIBERARLA.

EL ARTE NO EXISTE COMO NO EXISTE DIOS, PERO EXISTEN LOS ARTISTAS COMO EXISTEN LOS CURAS.

QUE ALGUIEN POSEA EN EXCLUSIVA EL DON DE LA CREATIVIDAD ES UN INSULTO A MI PERSONA, LLAMAR A ALGUIEN ARTISTA ES REBAJARSE COMO INFERIOR

LOS ARTISTAS SE HAN APODERADO DE LA CREATIVIDAD COMO LOS MILITARES DE LA PAZ Y LOS MERCADERES DEL BIEN COMÚN.

Y CUIDADO CON LOS GENIOS QUE POR 4 MONEDAS NOS POSTRAN FRENTE A UNA PANTALLA DE RAYOS CATÓDICOS, TE SACRIFICAN EN NOMBRE DEL ARTE PARA VACIAR UNA MONTAÑA*. TE HACEN FORMAR COLA DURANTE HORAS PARA OLERLES EL SOBACO

*VERÍDICO

DURANTE LA HUELGA DE ARTE SABOTEAREMOS A LOS MERCACHIFLES DEL ARTE, BOICOTEAREMOS SU AUTOPUBLICIDAD PERMANENTE Y SUS LAMENTABLES CHOUS ADORMILERAS EVITANDO LA COMPRA DE SUS MERCANCÍAS. SI NOS HEMOS HECHO ADICTOS A LAS MERCANCÍAS CULTURALES ES MEJOR MANGARLAS, ASÍ SE DISFRUTARÁN EL DOBLE.

Cómic de Elvis Pérez

Luther Blisset en España

por la viuda de Luther Blissett

La penetración de Luther Blissett en España se produjo sustancialmente a través de la red de mail-art, y concretamente a través de su nodo más radical e innovador establecido en la Factoría Merz de Barcelona, que publicaba en las páginas del fanzine *P.O. Box* las convocatorias y comunicados de la APB [Asociación Psicogeográfica de Bolonia] y de la LPA [Asociación Psicogeográfica de Londres] desde principios de 1996. Los primeros en verificar la existencia de Luther Blissett a este lado de los Pirineos fueron Sense Titol, que consiguieron fotografiarlo durante una visita a Venecia. La mayoría de las actuaciones emprendidas por Luther Blissett a partir de entonces en España han estado vinculadas a la difusión y la extensión de una huelga de arte actualmente en proceso, convocada por el múltiple de múltiples Luther Blissett & Karen Eliot & Monty Cantsin para los años 2000-2001 en Madrid y Barcelona.

En realidad, LB&KE&MC no hicieron en un principio sino adherirse a un boicot contra la candidatura de Barcelona para la Capitalidad Cultural Europea en el año 2001. Con su adhesión el boicot se transformó en una huelga total de arte y se amplió a dos años (2000-1) [*P.O. Box* # 22, otoño de 1996], extendiéndose pronto a Madrid, donde no tarda en constituirse un Comité de artistas kontra el Arte (CakA) «sin otro fin que adherirse a la huelga y destinado a disolverse una vez consumada dicha adhesión», y donde Karen Eliot y Luther Blissett empiezan a publicar sus manifiestos en el fanzine *Amano* a partir de noviembre de 1996 («Huelga de arte en Madrid», febrero 1997; «Okupación Global», abril 1997; «Por una huelga espectacular», verano 1997).

No todas las acciones llevadas a cabo por Luther Blissett en España han estado directamente vinculadas a la promoción de la Huelga de Arte. En realidad, sería demasiado extenso pasar revista a todas, y tampoco podríamos estar seguros de haber cubierto una mínima parte de la tarea, puesto que Luther Blissett no puede ni debe estar al tanto de todo lo que hace. Sus escritos teóricos se han venido traduciendo y reproduciendo regularmente en diversas publicaciones alternativas. Se le atribuyen dos vídeos realizados por grupos de Cuenca y de Granada que se adhirieron a la huelga en 1999 desde posiciones propias (*Desciende, Moisés* y *Reventando: los jóvenes [estraperlistas] morirán pronto*, ambos de 1999), así como un cómic (Producciones Elvis Pérez: *El cosmonauta eléctrico contra «M» arte*) y varias acciones telemáticas.[1]

* * *

El uso de los nombres múltiples y de los modos de acción propugnados por Luther Blissett no era desconocido en ciertos medios de la vanguardia contracultural española. Cinco años antes había surgido en Madrid Preiswert Arbeitskollegen (Escuela de Trabajo No Alienado), «movimiento de masas» cuyo propósito era «recuperar el control de los canales de comunicación que constituyen el verdadero ecosistema contemporáneo». Preiswert asumía el anonimato como una identidad difusa, expresando en realidad la voz de nadie en general y de tod@s en particular. Los grafitis Preiswert, realizados con plantilla para rehuir «el trazo, la firma aurática de quien los plasmó», se hicieron en los noventa habituales en el paisaje del centro de Madrid: «EL SILENCIO DE AMEDO ESTÁ SOBREVALORADO»; «HACIENDA SOMOS TONTOS»; «RACIÓN DE ESTADO»... Preiswert era una especie de «marca anticomercial» que servía para firmar

---

1 Hay que documentar posteriormente la publicación del libro *Cómo acabar con el mal. Manual de Guerrilla de la Comunicación* del grupo autónomo a.f.r.i.k.a., Luther Blissett y Sonja Brünzels (Barcelona, Virus, 2000) y la aparición en Salamanca en noviembre de 2001 de una Fundación Luther Blissett que tuvo parte muy activa en las movilizaciones contra la LOU de aquel año. Su gesta, mucho más vinculada a la estética y las formas de acción del núcleo de Bolonia, incluyendo los «monos blancos», aparece documentada en *Recuerdos de un tal Blissett. Vida y Muerte de la Fundación Luther Blissett,* Salamanca, Libros Desdeabajo, septiembre de 2004, disponible también en internet: www.geocities.com/desdeabajoediciones. [N. del E.].

camisetas, pegatinas o intervenciones que alteraban el sentido de las vallas publicitarias (podría decirse incluso que lo «deconstruían» si esta palabra no hubiese dejado de significar algo). Una de estas intervenciones, llevada a cabo sobre un panel de El Corte Inglés en el metro de Sol y apoyada por Tendero Luminoso con el reparto de dípticos publicitarios falsos que «invitaban a los clientes del gran almacén a llevarse todo lo que pudieran llevarse puesto», provocó el 17 de octubre de 1993 un saqueo y un alboroto en El Corte Inglés de la calle Preciados de Madrid.

Pero lo fundamental de sus modos de acción no residía en intervenciones puntuales y espectaculares como ésta, sino en la producción de una violencia de baja intensidad sobre el lenguaje que, al afianzarse en los mecanismos perceptivos de la gente, debía producir a largo plazo efectos devastadores. Confiaban en el «contagio» como forma de incidencia, y efectivamente no pudieron evitar, entre otras apropiaciones espectaculares, la conversión de su grafiti AMOR PLATÁNICO en una exótica variedad de refrescos.

De ahí la elección de soportes mínimos, dinámicos y con una fuerte presencia en la vida cotidiana. Con motivo de la guerra del Golfo, Preiswert editó 50.000 pegatinas, pegadas en monedas, con los colores de la bandera nacional y la inscripción ESTADO UNIDENSE. «Ello supuso una operación de ocupación simbólica del vehículo por antonomasia de la circulación en las sociedades postindustriales, el dinero».

Se trataba de producir la máxima comunicación para el mayor número de personas con la mínima concentración de medios y de esfuerzo «militante». Preiswert vería colmada su aspiración estética cuando con una simple coma alcanzase la máxima reestructuración semántica del mensaje previo. Durante el único encuentro documentado entre Preiswert y Luther Blissett, éste afirmó haber conseguido más aún: reestructurar mediante una «coma» los principios que rigen y condicionan nuestra cultura. Se serigrafiaron decenas de camisetas con el poema visual.



Camiseta Preiswert de Luther Blissett, 1999

Durante una acción realizada en 1997 en respuesta a la «incontinencia eréctil» del Ayuntamiento, Preiswert ponía su firma a disposición de cualquier

ciudadano que quisiera erigir su propio ready-made en las calles de Madrid. En el encuentro citado anteriormente, mantenido en Barcelona en verano de 1999, Preiswert anunció oficialmente su desaparición para el 1 de enero del año 2000, día en el que comenzaba también la Huelga de Arte.

Como en el caso de los Transmaniacs o del propio Luther Blissett, no se trataba tanto de una autodestrucción como de una disolución que se producía no contra su propósito, sino de acuerdo con las líneas maestras del proyecto tal y como se habían establecido desde su origen: lejos de enquistarse en la vanguardia Preiswert asumía un «borrado de las fronteras entre el espacio artístico y la calle» y, como un Robin Hood post-moderno pretendía devolver el espacio público «a la sociedad, su legítimo propietario», lo que debía consumarse en diez años no por ellos, sino por los «grupos e individuos proliferantes, contagiados como se contagia la risa por un tipo de actividad que está al alcance de cualquiera».

La coincidencia con la Huelga era casual, pero no sólo era eso. La saga italiana de Luther Blissett había anunciado para el mismo día el suicidio ritual del célebre nombre múltiple. Todo este cúmulo de coincidencias hizo pensar a muchos que Luther Blissett pisaba en todos los charcos donde había meado Preiswert para hacerlos más hondos, si es que no era Preiswert disfrazado. Pero, en este caso... ¿quién se disfrazaba de quién?

* * *

La primera y fulgurante aparición pública de Luther Blissett en España se produjo el 29 de mayo de 1997 en la Sala Apolo de Barcelona, donde se presentó con la cara tapada con un pañuelo rojo y gorra negra y leyó el Manifiesto por la Huelga de Arte 2000-1 tras romper los pinceles con los que acababa de pintar bigotes a una Gioconda (la intervención era un supuesto homenaje a Duchamp). Desde entonces ha mantenido una base más o menos fija en Barcelona, en la antigua dirección de la Factoría Merz, desde donde ha realizado eh seguimiento del debate en torno a la Huelga y donde también dispone de un espacio semanal en Radio Pica que durante los dos años de Huelga emite ininterrumpidamente el mismo programa. En Madrid ha dispuesto también de una

cierta infraestructura más o menos fija en la antigua dirección de Industrias Mikuerpo. También ha dispuesto de diversas páginas en internet y direcciones de correo electrónico.



Para la difusión de la convocatoria se utilizaron todos los medios que han permitido tradicionalmente la difusión de las ideas alternativas y que han mantenido la «guerra de baja intensidad» contra la ideología del espectáculo: encarteladas, sellos, pegatinas, envíos postales, reparto de octavillas, apariciones en radios libres y en publicaciones *do it yourself*, pintadas... Fue sin embargo la red de internet la que propició que el debate sobre la Huelga de Arte trascendiese sus límites naturales y se implantase en círculos institucionales progres y/o de vanguardia. Sin embargo la actitud en este medio ha sido siempre elusiva mientras ha podido permitírselo, y confusionista o violenta cuando no ha podido ya cerrar los ojos. Se puede decir por tanto que la censura que ha pesado sobre la propia existencia de la Huelga de Arte no ha sido producto de la ignorancia, sino del miedo, aunque, nuevamente, ¿qué se disfraza de qué?

*　　*　　*

En ARCO'99 (Feria de Arte Contemporáneo de Madrid), doce luthers infiltrados en la inauguración interrumpieron la recepción mediática a la infanta Cristina para lanzar un llamamiento. Cada Luther era portador de una letra en su camiseta, y todos juntos formaban la expresión HUELGA DE ARTE. Ese mismo año se realizaron grafitis con plantilla en la fachada de las principales galerías de Madrid, el Centro de Arte Reina Sofía entre ellas, y aparecieron pintadas de Luther Blissett en centros educativos de Granada y Cuenca, donde dos luthers fueron detenidos por pintar la fachada de la catedral y varios edificios públicos.

Conviene detenerse un in3tante en las implicaciones de estas detenciónes, ya que trascienden la Huelga de Arte al tiempo que proporcionan un nuevo sesgo sobre la misma. La detención tuvo para la policía connotaciones más serias de las que serían habituales en estos casos. Los luthers detenidos fueron acusados de destrucción del patrimonio y la propia policía se encargó de redactar la nota de prensa que debía publicarse en los periódicos locales. Para cualquiera que no viva en esa tranquila ciudad, la reacción mediática y/o policial ante unas simples pintadas resultará cómica por lo desproporcionada.

*   *   *

Cuenca presume de ser una ciudad amante de las artes, y particularmente de sus expresiones modernas. Su paisaje reúne privilegios naturales, sedimentos históricos y atractivos culturales. El trazado de las calles de su parte antigua se pliega a un terreno irregular, lleno de niveles y de puntos de fuga para la deriva. En sus callejones se acumulan cientos de leyendas y de episodios históricos más o menos verídicos. Perderse en ella resulta tan sencillo como encontrarse. Y se ha querido «amenizar» el turismo que ello ha atraído sobre la ciudad con un simulacro de «vida cultural» de altas miras: Cuenca dispone del mejor museo de arte abstracto de España, se ha convertido en punto de peregrinaje de pintores «vivos» y se encuentra en ella la que pasa por ser una de las facultades de Bellas Artes más avanzadas del mundo, atenta siempre a integrar nuevas aplicaciones tecnológicas y comportamientos estéticos.

En noviembre de 1999 varias personas llamadas Luther Blissett realizaron una deriva psicogeográfica nocturna por el casco antiguo de Cuenca. El punto de encuentro quedó establecido en el centro neurálgico de la ciudad, en las escaleras de su catedral gótica donde en los 70-80 se reunían los jóvenes antes de ser desplazados a la zona de bares, a lugares menos visibles. Aquella noche de noviembre la calle estaba desierta. Los pocos transeúntes que pasaban delante de la catedral caminaban deprisa y de puntillas, como si acudiesen a una cita secreta. Al otro lado de la plaza, sólo el portal de la Comisaría irradiaba hacia la calle una luz amarillenta de vigilia. La silueta oscura y delgada de Luther Blissett esperando a sus demás personalidades debía inquietar a la policía. Un coche-patrulla giraba en la plaza cada diez minutos sin entrar en las callejuelas, sin calar a Luther.

A un lado, el poder trascendente de la religión y la historia. A otro, el poder inmanente de las instituciones y su violencia. En medio, el corazón de una ciudad deshabitada. Una ciudad que ha hecho del arte su ideología y se ha transformado en consecuencia en ciudad-museo. La deriva en espiral no pudo aportarnos ninguna huella, ninguna marca, ningún indicio. Donde poníamos los ojos veíamos una postal. Pero una «ciudad museo», una ciudad intocable que simplemente se contempla y que confunde la vida con el vandalismo, confunde también el arte con su muerte y yace ella misma cadáver. No es una república abierta, ni un remanso provinciano de cultura en medio de la convulsión moderna, ni un vértice de la vanguardia... es una ciudad de pueblo, un lugar donde la policía redacta las notas de prensa.



La policía detuvo a dos jóvenes que realizaban pintadas

SUCESOS - Se encontraron más pintadas
Sorprendidos cuando realizaban pintadas en el Museo

La Comisaría del Cuerpo Nacional de Policía ha instruido diligencias que ya han sido remitidas al Decanato de los Juzgados de Instrucción en las que se da cuenta qde ue en las primeras horas del pasado día 8 el vigilante de seguridad que presta servicio en el Museo de Cuenca, sito en la calle Obispo Valero, sorprendió a dos jóvenes de 22 y 23 años –ambos vecinos de la ciudad– cuando presuntamente realizaban pintadas con spray de color negro en la fachada principal del Museo. En las leyendas que escribieron figuraba la palabra «ARTSTRIKE 2000 2001».

Posteriormente, tal y como informa el gabinete de prensa de la Comisaría, se comprobó que en la fachada lateral de la Catedral, junto al Palacio Arzobispal, había otra pintada, también con spray negro, con la inscripción: «CURRANTES-BASURA (SEGURATAS). En ambas fachadas, y junto a las pintadas descritas, aparece también en spray negro el rostro de una persona. Tras prestar declaración en la Comisaría, los dos jóvenes quedaron advertidos de la obligación de comparecer ante la autoridad judicial si fuesen requeridos.

* * *

El 1 de enero del año 2000, al mismo tiempo que Luther Blissett se suicidaba ritualmente en internet, los luther hispánicos concretaron su abandono de las herramientas bajo cualquier firma personal o colectiva. Desde esa fecha, varios artistas de Madrid y Barcelona han «defeccionado» de toda actividad artística, aun a riesgo de truncar sus carreras, ante el desdén del mundillo artístico y de los críticos y el silencio mediático más absoluto. Entre tanto llegaban rumores sobre el interés de Grijalbo-Mondadori por publicar la novela *Q* en el mercado español después de

que se hubiese convertido en un best-seller en Italia y otros países. Un directivo de Grijalbo se dirigió por correo electrónico a los contactos de Luther Blissett en Madrid y Barcelona «para poner en marcha un plan de agitación». Desde ambos puntos se le contestó, con total independencia de criterio y sin saber exactamente a qué se podían estar negando, que no existía ningún deseo de participar en el lanzamiento comercial de *Q*, y que encontrándose en plena Huelga de Arte se negaban a atender este tipo de propuestas.

En Europa el éxito comercial de *Q* ha generado oposición en el interior del movimiento, especialmente a la explotación comercial del nombre múltiple. Para algunos el proyecto ha perdido su carga subversiva con su emergencia al primer plano de la cultura de masas y se ha hecho objeto de banalización. Se declara la muerte de Luther Blissett antes de haber cubierto su ciclo y de ritualizar su propio suicidio. Un tal Benigno relaciona éste con la publicación de *Q* (lo que no resulta exacto), pero plantea interesantes dudas acerca de los límites del proyecto y del intento de interrumpir el proceso de mitopoiesis:

> ¿...quién puede matar a un nombre multi-usuario? De acuerdo con Luther Blissett, el grupo veterano que hay detrás del equivalente boloñés de Karen Elliot, los personajes anónimos que han estado operando con el nombre durante los últimos cinco años. Es el momento, señala Luther Blissett «de permitir que los 'nuevos' desarrollen sus propios proyectos». Pero ¿quiénes son esos 'nuevos'? ¿Puede Luther Blissett molestar a Luther Blissett? [Ashley Benigno, «Luther Blissett ha muerto, larga vida a Luther Blissett», Heise, 9-9-99].

*　　　*　　　*

En septiembre del 2000 comenzaron a aparecer en las calles céntricas de las principales ciudades españolas carteles en blanco y negro con el rostro de Luther Blissett. Mucha gente informada se pregunta por la relación de los antiguos activistas hispánicos del PLB con esta nueva campaña. No saben cómo interpretarla en el contexto de la Huelga de Arte, y no pueden creer que Mondadori esté dispuesta a arriesgarse a tropezar dos veces en la misma piedra. ¿Se tratará nuevamente de un timo? ¿De una conspiración vinculada a la Huelga de Arte? Tratándose de Luther Blissett nada

puede darse por seguro, ni siquiera que se haya suicidado realmente, aunque todo parece indicar que Luther Blissett ya no bromea o que ya sólo lo hace «en serio».

Quienes han tomado parte en el proyecto Luther Blissett en España no se sienten particularmente decepcionados. Todo lo que no es llevado a sus últimas consecuencias a su debido tiempo está condenado a envejecer, y «una vez ritualizado y sistematizado el imaginario se convierte en el reflejo de los poderes existentes». No merece la pena lamentarse en silencio ni alzar la voz en defensa de lo «irrecuperable». Hemos de dirigir nuestros esfuerzos en otra dirección: permitir el movimiento imaginario, impedir que cristalice, tratar de entender cuándo y cómo los mitos deben ser deconstruidos, descompuestos u olvidados antes de que la pluralidad de imágenes se reduzca a una imagen única y absoluta.



El supuesto escritor es un célebre activista.
Lidera una conspiración en España

Pánico en las redes

El fenómeno editorial del año se anuncia como Luther Blissett. Bajo este insulso nombre y tras un rostro enigmático se oculta en realidad una banda internacional de activistas autónomos especializados en atacar a los medios de comunicación. Puede ser sólo un montaje o tratarse de su asalto definitivo.

Cada vez que un libro nuevo de Luther Blissett aparece, la típica sospecha que sale a relucir es: ¿se tratará de una nueva falsificación? ¿Y cuál sería esta vez su propósito? Tratándose de Luther Blissett nadie está en disposición de afirmar nada, no sólo porque es su habilidad para la simulación lo que le ha hecho célebre, sino porque las propias nociones de verdad o falsedad carecen de valor en el universo blissettiano.

Luther Blissett, nombre real del peor futbolista que ha pasado por el Milan, nació en 1994 como un movimiento de jóvenes contestatarios, que se han dedicado a sembrar el "pánico informativo" en la prensa europea, bombardeando con noticias falaces, y a atacar al "stablishment" a través de internet. Su más célebre acción ocurrió cuando puso de cabeza a un programa de TV italiano,

de múltiples L[illegible] & Karen E[illegible] & Monty Cantsin para [illegible] años 2000-2001 en Mad[illegible] y Bar[illegible]

En realidad, [illegible] no hicieron en [illegible]ipio sino adherirse a un boicot contra la candidatura de Barcelona para la Capitalidad Cultural Europea en el año 2001. Con su adhesión el boicot se transformó en una huelga total de arte y se amplió a dos años (2000-1).

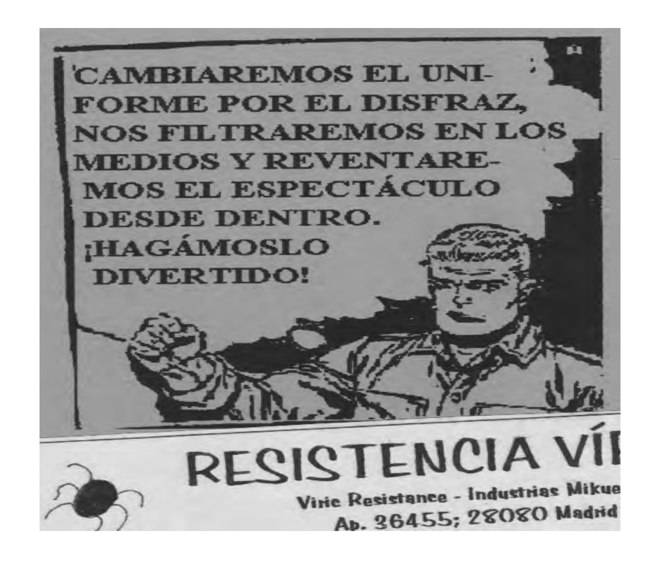
quiera puede ser Luther Blissett? ¿N eso significa? Os co mi juego sin pensar cias. Mi juego es de moral, y lo más có te es que todos voso ces de mi crimen.

Cómplices de los verano que provoq Cómplices del secu b[illegible]rnos, qu [illegible] una [illegible]da de [illegible]. Cóm[illegible]lices [illegible]ales [illegible]ifusi de [illegible]rogas. [illegible] incons[illegible] han chupa[illegible]as copias de mi uni *Invaders*. Cómplic de los sabotajes en trabajo, de los crím de las acciones van dicadas en mi nombre. Cómplices de l nato irresueltos y reivindicados por n miles. Sí, Luther Bl imentación artística

Conviene llamar la atención en todo caso acerca de un mito que se desdobla hasta el punto de no reconocerse en su propio reflejo y que ha de pasar por encima de sí mismo para conquistar su vellocino. Ésta puede ser otra historia –de otra forma «subterránea»– de Luther Blissett. Puede que un día vuelva a emerger. Los mitos son incontrolables, y no basta para neutralizarlos con escribir la leyenda de su suicidio. Los teóricos de la conspiración se empecinarán en que sigue vivo. Ya hay quien dice que se encuentra en España empleando su talento literario como «negro» de conocidas figuras del espectáculo.[2] Si es así, la cadena de escándalos que atormentará al mundo de las letras no habrá hecho sino comenzar. No tardaremos en saberlo.

2 La publicación de *Pánico en las redes. Teoría y práctica de la guerrilla cultural* coincidió con el famoso «error informático» de Ana Rosa Quintana que puso al descubierto que ella no redactaba sus propios libros.

Dentro de todo lo que ha sucedido a lo largo de los últimos veinte años, el cambio más importante reside en la propia continuidad del espectáculo. [Guy Debord]



El # 7 de *Amano* marca el inicio de la autodisolución de Industrias Mikuerpo en el Movimiento de Resistencia Vírica con una portada muy recordada: el desvío de una viñeta situacionista desviada que exclama: «Cambiaremos el uniforme por el disfraz, nos filtraremos en los medios y reventaremos el espectáculo desde dentro». En este mismo número se inicia la publicación de los escritos de los situacionistas, pobremente traducidos al castellano y en su mayor parte inéditos o dispersos en editoriales alternativas y piratas.

Así como la crítica marxista del capital sentó las bases de la teoría y de la praxis revolucionaria que ha atravesado nuestro siglo, la crítica situacionista de la «sociedad del espectáculo» y los problemas que aparecen vinculados a esta crítica serán la base de la teoría y la praxis subversiva del próximo principio de milenio. Lo que pretendemos es hacer accesibles a la base social, desde la base social, una serie de contenidos ideológicos y de elementos de juicio normalmente reservados a un círculo de iniciad*s o a la clase hegemónica, romper por tanto la línea de demarcación (culturalmente establecida) entre «alta cultura» y «cultura de masas», y animar la producción y difusión de ideas como valor de uso, fuera de los circuitos establecidos por el mercado y la miserable gestión política que soportamos. («Archivo Situacionista Hispano», en *Bandaparte* # 14/15, mayo 1999).

No es que el propósito variase mucho en su formulación ni que hubiésemos avanzado en él, pero se trataba entonces de presentar referentes que a nosotros nos habían faltado, de abrir la matriz ideológica que podía inspirar a un movimiento que ya estaba en marcha y que pronto daría sus frutos. La asunción del papel de difusores del pensamiento situacionista fue totalmente impremeditada, así que venía a responder a una necesidad. Abrimos una sección en la web de Mikuerpo titulada con cierta ironía «Archivo Situacionista» para incluir textos que podían ilustrar las raíces de algunas de nuestras prácticas, así como traducciones propias que aparecían en el fanzine. La mentalidad de la red en sus orígenes era la de un niño que está aprendiendo a experimentar un entorno nuevo para él, así que la gente no tardó en creerse lo del archivo, o quizá estaban encantados de promover un recurso que crecía en los arcenes de los caminos conocidos, como una especie de chabola convertida en punto de encuentro. Pronto llegaron las aportaciones desinteresadas, los textos piratas sin derechos, las revisiones críticas y las actualizaciones, los vínculos con los archivos de otras lenguas. Nos llegaban traducciones de textos completos, más o menos dudosas, y libros enteros escaneados. Toda aquella generosidad nos imponía una tarea, y era previa a los palos que lloverían después por llevarla a cabo.

En pocas semanas, el volumen del archivo creció hasta las mil páginas impresas y doscientos documentos que incluían la mayor parte de los textos conocidos de la revista *Internationale Situationniste*. Repuntaba aquí, a pesar de que todavía no se habían desarrollado las herramientas y formas de edición que favorecerían la descentralización del proceso, una forma de trabajar que sería el sustrato de proyectos de producción colectiva de conocimiento como Wikipedia y similares. Tras la desaparición de Mikuerpo, el archivo se convirtió en uno de nuestros focos principales de actuación y en lanzadera de las nuevas formas de acción. Se había creado una corriente que miraba a la IS como un proyecto truncado y un arsenal oculto. El suicidio de Debord había abierto la veda de una moda tan *peligrosa* como en *peligro*, expuesta ahora a la banalización y a la normalización del dominio público. Pensábamos que nuestra función era sustraer esa corriente del pálpito de la moda para intentar componer un movimiento de mayor profundidad y sembrar de obstáculos y bombas fétidas la senda de la recuperación.

> Los propios situacionistas decían a menudo que «el pesimismo es siempre contrarrevolucionario, lo cual es probablemente cierto, pero (…) no querer contar con este pesimismo supone hoy un grave error que pasa por alto,

entre otras cosas, la propia aventura situacionista y la terrible falsedad en la que deriva todo cuanto tiene hoy alguna trascendencia social gracias al poder mediático y tecnológico. Hoy se asumen dos formas fundamentales de afrontar este poder: por una parte, una suerte de hibridación posibilista con la realidad existente que permita ir creando espacios de autonomía social, aprovechando las nuevas redes de comunicación y el hecho de que la realidad generada por estos medios no es homogénea. Tal es el esquema aceptado por Negri cuando opone las multitudes frente al imperio. Otra táctica más radical es la que parte del punto de vista situacionista: la creación de un »doble poder« en la cultura que prefigure un enfrentamiento crucial. Con todas las dificultades que supone esta segunda vía, invisibilidad, descoordinación, etc., creo que es la que plantó en los 80 y 90 la semilla de un movimiento antiglobalización que hoy se ha vuelto demasiado confuso y oportunista. (Entrevista de La Felguera a Literatura Gris, *La Felguera* # 10, 2001).

Texto aparecido en el libro *Pánico en las redes. Teoría y práctica de la guerrilla cultural* (Literatura Gris, 2000)

La vieja inspiración ha muerto, ¡viva la eterna aspiración!

Dada la situación: lo que conocemos como arte -hablamos por el momento de desarrollos significativos y de contextos sancionados- no ha representado en nuestro siglo otra cosa que la descomposición del modo de vida noroccidental. Cuando ha sido honesto ha podido representar además la suya propia, y ni siquiera en esto logra ya decir nada nuevo. Hemos sacado el arte del museo, lo hemos enfrentado a la tecnología, que es su ruina, hemos introducido en él residuos, mercancías, bombas. Nada ha servido para sacarlo de sí mismo. Continúa la perplejidad. Y lo que es peor: investido de fascinación o de cinismo. ¿Es un puto consuelo? ¿O contiene una promesa? Los especialistas del género hacen girar todo sobre su propio eje: el consuelo es la promesa y la promesa es el consuelo, *arte es crítica es arte*.

Muchos críticos de arte y otros artistas no ocultan ya la incomodidad que les supone fundamentar una práctica que no admite reglas ni categorizaciones, pues tampoco han sabido asimilar y dar sentido a aquellos desarrollos de la misma que apostaban por su disolución en prácticas colectivas y apropiacionistas en las que se expresa el *lado afirmativo* de este proceso de descomposición. Éste ha sido el sentido político no realizado de las vanguardias y hacia él apunta su desarrollo dialéctico: el dadaísmo quiso (un grito) afirmar la vida contra el arte; el surrealismo lo hizo a partir de él (un sollozo). La posición elaborada posteriormente por los situacionistas propugnaba sencillamente que el arte nunca hubiera debido ser algo para sí mismo y que era necesario por encima de todo que todo el mundo pudiese hablar.

1. El objetivo de esta «vanguardia de la descomposición» era la afirmación vital de la experiencia más allá del culto fetichista a la obra de arte. En los casos más coherentes el esfuerzo aplicado a este objetivo asumia tres desplazamientos fundamentales con respecto al ordenamiento tradicional de la experiencia estética: a) el sentido ya no tenía lugar en la obra única y acabada, porque b) no se actualizaba sino en la recepción ni podía completarse sin ella, y, en consecuencia, c) el papel del artista quedaba reducido al ser «la oportunidad del sentido» y no su dios. En sus formulaciones más radicales este programa apostaba por el rechazo de toda especialización en el ámbito de la producción estética, la desprofesionalización del artista y la afirmación de que la potencia creadora reside en todo ser humano y debe ser realizada. Todo desarrollo posterior a las primeras vanguardias tiende a producir desplazamientos y adaptaciones sobre estos tres vértices, y en muchos casos se resuelve en una nueva práctica nacida de las cenizas del viejo arte.

La práctica que los situacionistas opusieron en un principio a la producción de obras mas o menos «rompedoras» o «experimentales» para el circuito oficial de las artes era la *creación de situaciones*, es decir, «la construcción concreta de ambientes momentáneos de la vida y su transformación en una calidad pasional superior». El medio a través del cual pretendían lograr este objetivo era el *urbanismo unitario*, concebido como la aplicación de todos los recursos estéticos y tecnológicos heredados en la construcción de entornos humanos y la indagación de nuevos comportamientos afectivos ligados a esos entornos mediante actividades como *la deriva* (tránsito a través de ambientes urbanos diversos) y la *psicogeografía* (estudio de la influencia de esos entornos cuando son dados o producidos experimentalmente en el comportamiento afectivo de los individuos).[1]

Un proyecto de semejante envergadura sólo podía ser enfrentado mediante una concentración de medios que, como en el caso del cine (la explotación espectacular de la superación de la obra de arte estática), sólo está al alcance del orden capitalista. Las necesidades del sistema productivo generan entornos cada vez más funcionales y cerrados, extremando la tendencia opuesta: se reserva la mayor parte del espacio para el tráfico rodado, mientras se recluye a los individuos, a los que se ha expropiado de sus lugares de tránsito y de encuentro, en cubículos aislados que se

---

1 Esta definición, que sirvió como punto de partida en los debates posteriores, se basa en los 11 puntos de la «Declaración de Amsterdam» (Constant-Debord, *Internationale Situationniste*, # 2).

amontonan en guetos clasificados o se irradian hacia una periferia olvidada e insalubre, cubículos en los que se despliega, uno a uno y todos a la vez, el mismo programa de condicionamiento a través de las diferentes cadenas y redes que invaden el espacio privado. Si en 1960 el programa del urbanismo unitario ya mostraba perfiles de utopía arquitectónica, desde entonces esta tendencia no ha hecho sino consolidarse y extremar las condiciones de separación: entre el individuo y su entorno, entre el presente y la historia y entre los individuos mismos.

En tales condiciones los situacionistas no podían desarrollar sino una actividad minima, restringida a entornos muy pequeños o a producciones modélicas que responderían más bien a una idea de «parque temático» que ha resultado ser una de las expresiones consumadas del capitalismo espectacular. Pero no llevar a la práctica estas propuestas dejaba a la Internacional Situacionista sin nada que hacer salvo resignarse a haber supuesto una mera posibilidad frustrada o buscar su realización en otro lugar. Esta paradoja, denunciada por Constant desde la misma fundación de la Internacional Situacionista, fue la que suscitó los problemas de definición que derivaron en las agrias discusiones y exclusiones que jalonaron la trayectoria de la Internacional Situacionista, hasta que en 1961 ésta decidió calificar de *antisituacionistas* a aquellas realizaciones de sus miembros llevadas a cabo en ausencia de las condiciones situacionistas de creación: «El *situacionismo* no existe, ni la obra de arte situacionista ni ningún otro tipo de espectáculo situacionista. De una vez por todas».[2]

2. Por sí sola, la desposesión de los medios materiales para intervenir en la construcción de entornos habitables explica el abandono progresivo del proyecto de urbanismo unitario, pero no el radicalismo y la inflexibilidad de la Internacional Situacionista con respecto a la práctica artística de sus miembros. Existe un factor determinante ligado a las nuevas condiciones impuestas por el uso creciente de los medios de comunicación de masas y a la críica de los nuevos modos de relación establecidos por ellos, que adquirió en lo sucesivo un papel central en la teoría: se trata del *miedo a la recuperación* de la actividad de sus miembros, a su integración en la industria del espectáculo que hubiera convertido su práctica subversiva en un

2 «La Quinta Conferencia de la Internacional Situacionista en Góteborg», *Internationale Situationniste*, # 7, abril, 1962.

motivo más de la sobrecargada escena artística[3] procesándola y disolviéndola como había hecho con el surrealismo, cuya «amarga victoria» denunciaron desde su fundación. Uno de los aspectos más importantes de la crítica situacionista reside sin duda en haber definido el nuevo tipo de alienación que impone el tardocapitalismo a través del consumo cultural de imágenes y en haber descrito la enorme capacidad de asimilación y de mistificación que posee el lenguaje abstracto de la mercancía, capaz de transformar en beneficio (propio) cualquier innovación o «exceso de sentido» y de neutralizar toda

inquietud social produciendo modelos de identificación para el consumo. A la imposición de un sentido único que imagina la identidad de la obra sobreviviendo a su historicidad como un valor eterno, la producción abundante de mercancías culturales opone la novedad diferencial, por banal o absurda que sea, diluida en un tráfico difuso donde «cada mercancía se justifica por separado en nombre de la grandeza de la producción total de objetos, de la que el espectáculo es el catálogo apologético»;[4] de forma que el propio «concepto crítico de espectáculo puede ser también vulgarizado en cualquier fórmula vacia de la retórica sociológico-política para explicar y denunciar todo abstractamente y así servir a la defensa del sistema espectacular».[5]

Se ha criticado este fundamentalismo iconoclasta, que asumió la Internacional Situacionista una vez superado su período heroico, por su «cortedad de miras» y como resultado de las maniobras de un sector de la organización para imponer sus tesis y su línea directiva. Es posible que Debord se tomase a sí mismo y al dadaísmo demasiado ingenuamente en serio cuando se trataba de producir gestos absolutos (obras de arte) capaces de cerrar procesos y abrir mundos, pero en realidad no se trataba tanto de mantener y confirmar a toda costa la afirmación debordiana de los orígenes acerca de la «superación del arte» como de una serie de decisiones tácticas tomadas en función de un determinado contexto actualizador.

La nueva sociedad de masas y de consumo, cada vez más fuertemente mediatizada, imponía este contexto y abría también un nuevo campo de acción donde todavia quedaba mucho por destruir y donde las viejas

3 «No quiero decir que haya que dejar de pintar, de escribir, etc. No quiero decir que eso no tenga valor. Ni que podamos continuar existiendo sin hacerlo. Pero sabemos que la sociedad invadirá todo eso para utilizarlo contra nosotros.» (Attila Kotányi, intervención en la «Quinta Conferencia de la Internacional Situacionista en Goteborg»).

4 *La sociedad del espectáculo*, tesis 65, [1967].

5 *Ibidem*., tesis 203.

herramientas de desviación habian quedado anticuadas: con el paso progresivo, en las sociedades modernas, de los *modelos concentrados* a los *dispositivos difusos* de imposición de sentido la esfera de influencia de las artes se ha disuelto en la llamada *cultura de masas*, donde halla una realización inversa en forma de publicidad y entretenimiento y nuevas aplicaciones como tecnología de la conducta. Ningún desarrollo formal en el ámbito artístico escapa al registro espectacular ni a su aplicación mercantil: la producción deliberada de alienación desarrolla desde hace tiempo líneas de investigación autónomas en ese terreno. Ningún contenido de negatividad sustraído a la realidad «real» perturba la indiferencia con la que el cuerpo social procesa esas imágenes. Así como la brecha abierta por el desarrollo tecnológico desencadenado entre la acumulación de recursos y su aplicación liberada al conjunto social constituía para Benjamin la amenaza efectiva de la guerra, aqui la inflación de imágenes que los nuevos medios de reproducción permiten e imponen, no hallando una aplicación (actualizadora en un sentido) situacionista, desemboca en la producción técnica de condicionamiento. En vez de incorporar la tecnología en el sentido de sus deseos, el cuerpo social salta en pedazos.

3. En todo caso no pueden entenderse la trayectoria y el proyecto de la Internacional Situacionista si no es atendiendo a las pretensiones artísticas que ya hay en su origen. En el sentido que los situacionistas daban al concepto desde un primer momento, toda realización revolucionaria en nuestro siglo debía responder de hecho al paradigma de la «realización del arte»; no ya porque, como pretendían los surrealistas, el arte contuviese una carga utópica que habría que socializar, ni porque hubiese de hacerse innecesario con el advenimiento de la sociedad de iguales como interpretaban ciertas corrientes del marxismo, sino sobre todo porque, entre tradicionalismo agotado y modernidad inconclusa, el proceso revolucionario carece de modelos fijos de aplicación y exige de los individuos socialmente organizados una autonomía que en sí misma supone disposición y capacidad creadora. Como señalan Clarck y Nicholson-Smith[6] al valorar su experiencia en la Internacional Situacionista, «fue la cuestión »artística«, para decirlo crudamente, la presión continuada sobre la cuestión de las formas representacionales en política y vida cotidiana, y

6 T.J. Clarck & Donald Nicholson-Smith, «Why Art Can't Kill Situationist International?», *October*, # 79, 1997.

la negativa a cancelar la cuestión abierta entre representación y apropiación, la que hizo que su política fuese un arma mortal en algún momento». El proyecto de la Internacional Situacionista no se agotaba por tanto ni en su propia afirmación imposible ni en la pura negación del orden cultural existente –ni en su faceta «artística» ni en su dimensión «política»–, sino que extraía su fuerza de la reintegración de ambas esferas, fuesen cuales fuesen su alcance y sus medios.

–314– En el tremendo elogio de sí mismo que publica al final de su vida Debord declara: «Al fin y al cabo era la poesía moderna, de los últimos cien años, lo que nos había llevado allí. Éramos unos cuantos los que pensábamos que había que ejecutar su programa en realidad; y no hacer, en cualquier caso, ninguna otra cosa más». Pero no es sólo como marco de inspiración o como programa, seguramente amañado desde su origen, como la poesía pudo servir a los propósitos de la Internacional Situacionista, sino también como una herramienta política fundamental de la que se sirvieron para extender el desorden. Esta aplicación era muy consciente por parte de Debord, que confiesa a continuación: «A veces ha causado asombro [...] descubrir la atmósfera de odio y maledicencia que me ha rodeado constantemente y, en la medida de lo posible, me ha disimulado. Algunos piensan que es debido a la grave responsabilidad que a menudo se me ha atribuido en los orígenes, o incluso en el mando, de la revuelta de mayo de 1968. Más bien creo que lo que de una manera duradera no ha gustado de mí fue lo que hice en 1952».[7] Lo que Debord hizo en esa fecha, bastante antes de que la Internacional Situacionista se constituyese, fue una «película» titulada *Hurlements en favour de Sade*, que se presentaba como la clausura de la última de las artes que había entrado en escena, y por tanto fin del arte moderno, y que era de hecho la construcción de una situación real a partir de una crítica en actos de la penetración y la aplicación del cine en la vida cotidiana.[8]

Resulta inquietante ver cómo la descomposición no ha dejado de intensificarse desde entonces y cómo la expresión de esto ha quedado hasta tal punto desarmada. Nada ha ocurrido en la esfera de las artes separada

---

7 Guy Debord [1993], *Panegírico* I, Madrid, Acuarela Libros, 1999.

8 El texto de la banda sonora en castellano de José Antonio Sarmiento *Aullidos por Sade* puede hallarse en *Banda Aparte* # 14-15. En este mismo número, se encuentra una aproximación al sentido de esta película en la filmografia de Debord y en la historia del cine: Luis Navarro, «Recuperación de la aventura».

desde el segundo asalto al sistema dominante de valores que supuso la maniobra situacionista de superación del arte, ni podría buscarse ya esa emergencia dentro de los salones. Por el contrario, hoy cabe hablar incluso de la generalización de «signos de descomposición de las artes» en la propia cultura de masas; y si estos fenómenos se agotasen en sí mismos tendríamos todavía que inquietarnos por el reflejo creciente que esta crisis de la representación está alcanzando en el de la participación política, sobre todo entre quienes peor han sabido corresponder a su papel. Pues a poco que indagásemos en ella veríamos que no se deriva tanto de un desgaste objetivo del signo debido a su uso desmesurado y gratuito como de una crisis de los marcos de relación. Por eso, resultaría más inquietante sin duda ver efectivamente realizado este sueño de participación creadora en la *comunicación efectiva* de los individuos. En la recuperación del sentido del *juego* como actividad no alienada, donde ningún tipo de «competencia» establezca jerarquías ni intereses mezquinos. En la *experimentación* por parte de grupos humanos de otros paradigmas realizativos de espaldas a los estereotipos del espectáculo: en la *ocupación*, pero no como una tendencia estética o como una forma de habitar nomádicamente las grietas, sino como reclamación transversal de todos los aspectos que definen nuestra existencia y como apropiación *por el uso* de todas las estructuras existentes; y en la *acción*, pero no entendida como un género excéntrico y generalmente hermético de representación artístico ni como el valor atélico y abstracto que dicta la publicidad de refrescos, sino como intervención inteligente «en roblones y junturas ocultas que es preciso conocer» (Benjamin); en la recomposición, en definitiva, de un movimiento que de la relectura actualizada del viejo arte moderno supiese extraer su propia *autonomía*.

Esto significaría que existe una base firme para salir del subsuelo, hacia donde todos miran en tiempos de inquietud, y emprender el tercer asalto al sistema de valores dominante, *la realización y la supresión de la política*, armados con los errores del pasado. Del mismo modo que nadie se salva solo ni en las torres de marfil ni en los sótanos de la bohemia, la «superación de arte» no puede ser producto de gestos aislados y de decisiones de un sólo individuo. Este relato no lo escriben los dioses ni los autores, lo liberan desde dentro sus protagonistas, y está hecho de ensayo y error, de emergencias e interrupciones, de oportunidades.

Texto: Luis Navarro
Archipiélago, (1999).



Muerte de Don Quijote, portada del *Archivo Situacionista Hispano* en su primera localización

Recuperación de la aventura

Sesión continua con Guy Debord

> «El cine está muerto –no puede haber más cine– pasemos, si lo desean, al debate.» [HFS, 7][1]

Nos aburrimos en el cine. Nunca debimos abandonar nuestros juegos. Cuando la industria del cine representa los sueños con impresiones vívidas, un momento del deseo se ha extinguido y no se vuelve a suscitar con impresiones vividas. Viven las cadenas. La producción en serie de «aventuras», de emociones colectivas, de modelos de identificación y de aceptación. Como ya no hay dioses, que haya diosecillos a escala humana, existencias ejemplares no sometidas a los ciclos de la biología ni al desgaste irreversible del paso del tiempo, la entropía de la elección. La dimensión subjetiva del héroe, la única capaz de producir en el espectador una adhesión y una identificación no meramente

---

1 Las anotaciones incluidas entre corchetes corresponden a los títulos de las películas de Debord y al número de página según la edición original *Oeuvres cinématographiques complètes*, París, Champ Libre, 1978, y será las siguientes para cada una de las películas: *Hurlements en faveur de Sade*, 1952 [HFS], traducción castellana por JoséAntonio Sarmiento aparecida en la revista Sin *título* núm. 1, Cuenca, Facultad de Bellas Artes, 1994; *Sur le passage dequelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, 1959 [SPQPTACUT]; *Critique de la séparation*, 1961 [CS]; *La société du spectacle*, 1973 [LSDS]; *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film «La société du spectacle»*, 1975 [RTJEHSS], traducción castellana de Laura Baigorri aparecida en el fanzine *Amano* # 9, Madrid, 1997; *In girum imus nocte et consumimur igni*, 1978 [IGINECI], traducción castellana de Koldo Artieda, algunos de cuyos extractos aparecieron en la revista *Refractor*, # 4/5, Madrid, 1998.

sensibles, se pierde progresivamente en la abolición de la dimensión temporal del relato: generación de expectativas a partir de un pasado *extinto*, «regreso al futuro» desde cualquier punto, ausencia de huellas, marcas o signos de aprendizaje derivados de aventuras previas. Indiana Jones se lanza siempre de nuevo en busca del arca perdida, pero no podremos ayudarle tampoco en la próxima cruzada.

El cine «de aventuras» no es el único género concebible, pero sí el paradigma bajo el que la industria despliega su mitología. Por supuesto, también el cinéfilo tiene «lugar» en esta secuencia. Los ejercicios de estilo más o menos logrados, los experimentos de autor afortunados o no, las ocasionales extravagancias de algunos artistas pop funcionan como retaguardia de la justificación y como almacén de provisiones de una industria que sólo desarrolla sin embargo plenamente sus aspiraciones en el nuevo cine de aventuras, donde el relato se disuelve en una secuencia de impactos y de hazañas que se construyen solas, al margen de cualquier decisión o cualidad del héroe, y donde el héroe mismo es desplazado progresivamente por toda suerte de inaccesibles superhéroes y de antihéroes desternillantes. Esta aspiración no ha sido nunca tanto virtualizar o apresar la experiencia como *reconstruirla*: ni el romántico alienado de la fila 1 ni el cinéfilo exigente de la fila 7 necesitan ya convencerse de nada que pueda afectarles. Renuncian a los actantes, se quedan con los actores. La multitud dispersa sigue sus pasos.

Tampoco es el cine el único género de diversión ni la esencia del «sistema espectacular» en que se había convertido la sociedad capitalista según Debord denunciaba, pero sí una de las expresiones contemporáneas privilegiadas de su dinámica. El mantenimiento de un orden jerárquico allí donde éste no puede ya deducirse de ninguna trascendencia ni de ninguna estructura definida de antemano requiere el dominio efectivo y constructivo de las representaciones cambiantes a través de las que los individuos de una comunidad se reconocen e interaccionan entre sí. La concentración de medios técnicos de difusión de imágenes a nivel masivo permitía plantearse este objetivo mediante el establecimiento de un flujo unilateral de información y novedades culturales que reducía al individuo participante a la condición de espectador mudo de acontecimientos parciales y que expresaba en su propia estructura la del orden social y cultural que se trataba de imponer. «Esta importancia del cine se debe a los medios superiores de

influencia que pone en práctica; y lleva consigo, necesariamente, su control acrecentado por la clase dominante. Por tanto hay que luchar para apoderarse de un sector realmente experimental en el cine».[2]

Éste es el propósito que anima al aventurero Debord cuando abrupta e insospechadamente se convierte en realizador de cine. Si hoy podemos además hablar paradójicamente de un «gran realizador» que ha generado en imágenes las más lúcidas y relevantes reflexiones sobre el medio, y cuya influencia subterránea fertiliza tanto el «giro copernicano» que lleva a cabo la *nouvelle vague* como las prácticas de cine militante y videoactivismo de los setenta hasta hoy, no es desde luego porque Debord aspirase a labrarse semejante posición en la historia de las formas artísticas. No tiene la menor intención de llevar adelante esta historia y sólo se muestra dispuesto a escribir su capítulo final. Debord topó con el cine cuando buscaba el absoluto (un absoluto profano, emancipado de la eternidad y hecho al fin posible en la captura del instante), de manera que sería más exacto considerar que el cine se interpone en la vida de Debord como una resistencia con la que tuvo que bregar a pesar de sí mismo y que acabó arrastrándole a una «derrota ejemplar» en su terreno. Hoy Debord no sólo debe compartir un lugar de honor con Griffith, Welles y Godard en los buenos manuales de historia del cine, sino que se ha convertido en figura espectacular de referencia de la intelectualidad disidente y amenaza ya el momento en que algún mercenario del espectáculo se decida a filmar una vida tan llena de pasión, de escándalo, de *twists* de guión fortuitos, tan vinculada a las revueltas sociales de nuestra época y a misteriosas persecuciones políticas y «acechanzas», tan paradigmáticamente trágica...[3]

---

2 Debord, «Por y contra el cine», *Internationale Situationniste*, # 1, trad. castellana de Julio González del Río Rams en *La creación abierta y sus enemigos*, Madrid, La Piqueta, 1977. El subrayado es nuestro.

3 Un filme que afrontase la vida de Debord desde la ilusión de inmediatez que busca el cine comercial tendría que dar cuenta en la pantalla de un extenso e intenso periodo de tiempo marcado por escándalos mediáticos, revueltas sociales, conspiraciones políticas, «acechanzas» gangsteriles y, en definitiva, de la puesta en escena espectacular del espectáculo y de su negación, es decir, no podría ser sino una superproducción en toda regla.

Instinto básico

Siendo aún un adolescente que se construye una identidad a partir de modelos generados por el arte autónomo (Lautréamont, Rimbaud, Cravan), Guy E. Debord crea un dispositivo de proyección en un pequeño cine de vanguardia parisino que constituirá la formulación más eficaz de la muerte del cine, todavía no superada por la conciencia europea a tenor de lo sucedido en 1991 en Berlín: si en su estreno parisino de 1952 había provocado la indignación de un público que interrumpió enfurecido el acto, el público alemán se sublevó 40 años después contra sus organizadores y saqueó los ejemplares de un libro sobre la Internacional Situacionista que se estaba presentando.[4] El carácter provocador de la película no residía en sus contenidos: otra «muerte del arte» de sesgo conceptual, aunque fuese de un arte joven y lleno de expectativas y aunque respondiese a la utilización estética de las nuevas tecnologías no espantaba ya a nadie. Ni residía en el carácter escandaloso de las imágenes: no había tales imágenes. Tampoco lo hacía esta vez en su modo inhabitual de exhibición, como había sido recurrente en las últimas películas letristas, particularmente en *Traité de Bave et d'Étemité*, la anterior película sin imágenes «gritada» con la que Isou sembró la perplejidad en el Festival de Cannes de 1951. Debord había ido sólo un poco más lejos, pero el tipo de reacción que suscitó en el público con *Hurlements en faveur de Sade* fue cualitativamente diferente (aunque igualmente prevista). Los letristas se habían dedicado a transgredir en cada caso algún supuesto formal o algún parámetro del código, conformándose con suscitar la santa indignación pequeño-burguesa de la que se alimentaban, pero estos experimentos no llegaban a cuestionar realmente los marcos y estructuras de exhibición y quedaban desactivados en el momento en que se hacían reconocibles para un público acostumbrado a los excesos de la vanguardia, que podía interpretar aquellos mensajes remitiéndose a modelizaciones previas, ubicarlos en un género de transgresiones rituales conocido como «postvanguardia» y tener la gratificante sensación de haber comprendido. Aceptando el atributo de «experimental» este cine podía coexistir con la corriente banalizadora dominante y hasta aspirar a algún premio de la academia explotando los beneficios de la disidencia. Debord, iluminado por las prácticas de los letristas, entre quienes redescubre el «temperamento destructivo» de sus héroes malditos y «esa mala reputación» que siempre quiso para sí, se apodera del potencial subversivo de estas prácticas para enfrentar el discurso del cine consigo

4 Jappe, Alselm, *Guy Debord*, Barcelona, Anagrama, 1998, nota 7 a la II parte.

mismo, el espectador a su propio vacío. El dispositivo consistía en el paso alternativo del blanco y el negro en la pantalla durante períodos irregulares de tiempo que impedían el reconocimiento y la predicción de los intervalos. Mientras la pantalla permanecía en blanco diversas voces emitían fragmentos de discurso de diferentes registros capaces de suscitar reacciones emocionales igualmente diferentes: retazos de vida cotidiana, consignas, estimulantes descripciones de imágenes que no estaban allí, escuetas lecturas de artículos de derecho civil, reflexiones sobre el medio que marcan una distancia... Cuando la pantalla se oscurecía se hacía el silencio, silencios cada vez más largos y pesados que sólo prefiguraban el silencio de veinticuatro minutos en que el «acontecimiento» se hundía finalmente, y que sólo los muy avisados permitían consumar.

Debord lograba así producir todavía un «efecto» fuera del marco, pero incluso esta «ruptura espontánea de la pasividad» estaba supuesta en el guión, era su interpretación correcta y su consecuencia lógica, además de una historia ya contada. Respondía a la toma de conciencia más tarde declarada de que en medio siglo de historia «el mundo ya había sido filmado» y de que «se trataba ahora de transformarlo» [LSDS, 74'] y obligaba al espectador a asumir decisiones respecto a algo que le afectaba, pero no ofrecía respuestas acerca de los medios y procedimientos para llevar a cabo semejante ambición. Sobre la pantalla en blanco, voces inconexas señalaban algunas razones («*las artes futuras serán cambio de situaciones, o nada»), e incluso pistas («un importante comando de letristas, formado por una treintena de miembros, todos cubiertos con ese uniforme sucio que es su único distintivo, llegan a la Croissette con el firme deseo de provocar un escándalo susceptible de atraer sobre ellos la atención*» [HFS, 81'), mas en última instancia se trataba todavía de un gesto elaborado a partir de un criterio formal de ruptura y vinculado al desarrollo autónomo de las artes. El héroe es todavía el artista por sí mismo, si bien uno que deja de replegarse en su mundo autorreferencial ante el avance de los medios tecnológicos de reproducción y traslada las condiciones de su propia negación a las mismas prácticas que le sustituyen funcionalmente y le superan. Éste es el modelo en el que se forma Debord y del que participa en un principio: el artista autónomo lanzado a la deriva de los signos sin dios, cuando no queda atrapado en el callejón sin salida del esteticismo. En la doble polaridad establecida por Walter Benjamin para dar cuenta de la transformación sufrida por la obra de arte ante la irrupción de las tecnologías de reproducción entre «valor cultural»

y «valor exhibitivo»,[5] Debord no se ha emancipado todavía, ni lo harían los situacionistas en un primer momento, de la irreductibilidad de la experiencia estética, del momento «irrepetible» que supone la «situación realizada», por más que se admita esta situación como «construida». De la «vieja hacienda» en ruinas, en definitiva.

Así, lo que parece irritar de *Hurlements en faveur de Sade* no es tanto su ingenua iconoclastia ni su irreverencia ensayada, sino este retorno indeseado de la historia justo en el momento en que ésta parecía superada. Al vincular su cine con los demás síntomas de descomposición de la cultura occidental y la propia representación cinematográfica con sus orígenes rituales, Debord evade las «transposiciones de lugar» específicas y pone de manifiesto, mediante un enfrentamiento radical con el medio, las «permanencias de posición» fundamentales. «Es fácil ver hasta qué punto el principio mismo del espectáculo está ligado a la alienación del viejo mundo: la no-intervención. En cambio vemos cómo las investigaciones revolucionarias más válidas en la cultura han intentado romper la identificación psicológica del espectador con el héroe para arrastrarlo a la actividad, provocando sus capacidades de subvertir su propia vid*a*».[6]

La propia noción crítica de «espectáculo», que iría tomando cuerpo en la teoría situacionista hasta convertirse en su hilo conductor y en su más celebrado «descubrimiento», hunde explícitamente sus raíces en la crítica dadaísta de la institución artística y de la cultura de la pasividad expresada por ella. Los dadaístas a su vez no hicieron sino poner a funcionar desde la base las aporías de la representación que ya habían sido puestas de manifiesto por todo tipo de corrientes modernas en el arte y el pensamiento. Los letristas y otros grupos anteriores a la IS, entre los que destacaba el Movimimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista,

---

5 El valor cultural de la obra de arte correspondería a su uso tradicional ritual y excluyente; su valor exhibitivo, a las nuevas condiciones de recepción instauradas por el cine: «el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil. Dicha fundamentación estará todo lo mediada que se quiera, pero incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza resulta perceptible en cuanto ritual secularizado. (...) Pero en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se transforma la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber, en la política.» Benjamín, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936), en *Díscursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, traducción castellana de Jesús Aguirre.

6 Debord, «*Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción dela tendencia situacionista internacional*» (1957). Traducción castellana de Nelo Vilar en *Fuera de banda* (el suplemento artístico-mutante de la *Bandaparte*) # 4, Valencia, Ediciones de la Mirada, 1998.

surgidos como expresión de rechazo todavía «artístico» al movimiento moderno en arquitectura, extendieron esta crítica a la planificación funcional del urbanismo, a la que oponían una arquitectura que tomase en cuenta la interacción psíquica entre las personas y los ambientes. Gran parte de estas ideas se filtraron en la IS a través del «Formulario para un nuevo urbanismo» de Ivan Chtcheglov (fdo. Gilles lvain) que fue publicado en el # II de *Internationale Situationniste*. En este documento laten, en un estado todavía descompuesto y efervescente, la mayoría de las ideas sobre psicogeografía, urbanismo unitario, deriva, etc., que luego Debord sistematizaría en una teoría rigurosa y que formarían el magma ideológico del que emergería el concepto de espectáculo (y su negación). El propio Chtcheglov había previsto que la deriva abandonaría en parte «el campo de lo vívido por el de la representación con la inevitable usura de gestos». El estereotipo «rupturista» que tan complacidamente celebramos en el espectáculo del arte no funciona con Debord, que tuvo tan pocas ideas y que tan bien supo mezclar y llevar a la práctica las ideas de otros. Debord no resulta revolucionario por haber roto con esto y con aquello, sino por reintegrarlo a su flujo histórico, por tratar de restituir la unidad perdida a una época desmemoriada y por plantear esta unidad, de modo consecuente con su tiempo, como una construcción colectiva.

El silencio de los corderos

No es casual que el proyecto de realización del arte estuviese explícitamente vinculado en el origen de la actividad situacionista al intento de llevar a la práctica la propuesta de un «urbanismo unitario», esto es, la construcción de un entorno ciudadano apropiado y adaptable a las necesidades afectivas y expresivas de los individuos mediante la aplicación deliberada de los principios, medios y estrategias que rigen en el arte separado. Por un lado, se trataba de trasladar al espacio público el campo de experimentación y de creatividad reservado al arte en la modernidad burguesa. Por otro, «la arquitectura viene desde siempre ofreciendo el prototipo de una obra de arte cuya recepción sucede en la disipación y por parte de una colectividad»,[7] lo que la convierte en paradigma del que pueden deducirse leyes aplicables a los nuevos usos perceptivos.

7 Benjamin, *op. cit.*, p. 53.

La forma y disposición de los edificios traduce el modo de producción imperante en cada momento histórico y crea las condiciones para su reproducción. En las sociedades tradicionales, en que el orden social y la distribución de funciones dentro del sistema productivo se legitimaban mediante el recurso a una trascendencia, la villa se ordenaba en torno a la fuente trascendente de sentido, la arquitectura aparecía casi siempre vinculada al culto mientras que la habitabilidad de las viviendas se reducía a condiciones estrictamente funcionales de supervivencia en el medio. La ciudad moderna se caracteriza en primer lugar por ser un foco muy vivo de producción e intercambio de bienes que atrae hacia sí a la población rural y condensa grandes masas de gente con la misma ocupación y el mismo estilo de vida, al tiempo que hace evidentes los contrastes entre las diferentes capas sociales. La posibilidad de una toma de conciencia a través del reconocimiento de problemas compartidos entre iguales es mucho mayor que en las antiguas condiciones de aislamiento, por lo que la ciudad se convierte en el escenario moderno de las luchas sociales y en un dinamizador potencial de la historia, entendiendo ésta desde la perspectiva de un proyecto humano de emancipación. Por otro lado, la ciudad moderna constituye un entorno «construído» donde los estilos de vida ya no se enmarcan en las limitaciones impuestas por la naturaleza, y donde este carácter construido se hace visible y puede ser sometido a crítica y ser transformado. A estas condiciones que la propia dinámica del capitalismo ha dispuesto, el sistema productivo reacciona para asegurar su permanencia tratando de abolir la historia en la que esas luchas pudieran reconocerse como identidades en proceso (mediante el flujo inconexo de imágenes y de acontecimientos instantáneos que nunca se resuelven en un relato global y coherente; y mediante la «espectacularización» de su pasado «monumental» que determina una percepción «museística» del propio entorno urbano) y creando nuevas condiciones de separación entre los individuos (mediante la «atomización» de sus intereses y sus estilos de vida). Esta organización de ámbitos separados, el pasado y el presente, el individuo y su medio y su historia, la separación entre acontecimientos que no se explican sino por sí mismos y entre individuos, incapaces de enmarcar su acción en procesos más amplios y de movilizar esquemas de relación no mediatizados, expresa la división de funciones y de intereses sobre la que se monta el modo de producción capitalista.

En su análisis de las transformaciones en la percepción impuestas por los medios tecnológicos de reproducción que venimos citando, Benjamin ya hacía corresponder el mantenimiento de las condiciones de propiedad

heredadas con la alienación del espectador en beneficio de lo contemplado, o lo que es lo mismo, con la «estetización de la vida política»: «A la violación de las masas, que el fascismo impone por la fuerza en el culto a un caudillo, corresponde la violación de todo un mecanismo puesto al servicio de la fabricación de bienes culturales».[8] La concentración de medios y capitales, paralela a la desposesión creciente del individuo, determina la pervivencia de estructuras contemplativas que impiden la apropiación «táctil» de las imágenes por parte de las masas. Esta apropiación de las formas no sería el resultado directo de una redistribución de los «títulos de propiedad» ni de la deslegitimación de los mismos, sino del «uso» que poco a poco da a las cosas un sentido humano y permite incorporarlas mediante la costumbre. Lo que Debord presenta en *Sur le passage de quelques personnes á travers une assez courte unité de temps* (1959), su segunda película y la primera en aplicar el utillaje técnico del cine a su propia crítica, es la realización de esa tendencia. Su proyecto de «urbanismo unitario» se había convertido ya en un paradigma estético clasificable dentro de los que se ha venido a llamar «utopías arquitectónicas». El desarrollo urbanístico continuaba imponiendo entretanto sus criterios productivistas y amenazaba con convertir la existencia de los individuos en una función del espacio. Por su parte, la promesa de articulación medial del cine como «un elemento entre otros» en la construcción de momentos vividos sólo se ha visto realizada en su contrario, la articulación del tiempo de ocio de los individuos en las necesidades reproductivas del medio con el desarrollo de las industrias culturales. Heredero de la función integradora de las imágenes, concebido como un arte de las masas y para las masas, el cine se había convertido en «un sustituto pasivo de la actividad artística unitaria» y en un fin en sí mismo. El flujo de «aventuras» que se cierran sobre sí mismas sin otra conexión entre ellas que la que determina el discurso ideológico bruto (reproducción de tópicos y arquetipos) aporta un dulce consuelo a las mezquindades de nuestra existencia e impide la articulación de un proceso histórico real que nos libere de ellas. «La función de cine consiste en presentar una coherencia falsa, aislada, dramática o documental, como sustituto de una comunicación y una actividad que están ausentes» [CS, 39′-40′]. La conservación de la historia monumental como objeto de contemplación desvinculado de su contexto en el centro de las ciudades halla su correspondiente en la «liquidación general» de nuestra historia ejecutada por Hollywood a

8 Benjamin, *op. cit.*, p. 56.

través de monumentales reconstrucciones de época aptas para el consumo «turístico» del pasado. Toda interacción entre iguales es absorbida por la pantalla, que pronto comienza a dictar los contenidos de esa interacción.

Todo esto hace del cine un ámbito privilegiado de apropiación y de despliegue de la lucha de clases en las sociedades históricas, pero se trata ya en todo caso de un ámbito enemigo que refleja y reproduce las estructuras de dominación existentes. El cine revolucionario sólo puede ser crítica y negación del cine y desvío de sus funciones y de sus usos socialmente aceptados. «No se contesta jamás realmente una organización de la existencia sin contestar todas las formas de lenguaje que pertenecen a dicha organización» [SPOPTACUT, 24]. La ausencia de acontecimientos ante un mecanismo concebido para registrarlos y un dispositivo material preparado para su exhibición es lo que resulta más notorio en esta sucesión de imágenes supeditadas a un monólogo reflexivo que enfatiza esa misma carencia: «Este barrio se hizo para la dignidad desgraciada de la burguesía, para los empleos honorables y el turismo intelectual. La población sedentaria de los pisos está a resguardo de las influencias de la calle. El barrio ha permanecido igual. Es el entorno ajeno de nuestra historia. Aquí se actualiza la duda sistemática relativa a todas las diversiones y trabajos de una sociedad, una crítica global de su idea de felicidad. [...] Este grupo está al margen de la economía. Tiende a un papel de puro consumo, y en primer lugar del consumo libre de su tiempo. Se halla así ocupado en las variaciones cualitativas de lo cotidiano, pero desprovisto de todo medio de intervención sobre ellas» [SPQPTACUT, 17′, 19′-20′]. Al contrario que en el cine «hecho para la contemplación», las imágenes no aportan aquí identificaciones ilusorias, sino sólo su propia presencia coagulada. Revelan la inutilidad de capturar el movimiento cuando la historia misma se detiene. Lejos de construir ilusiones exhiben su carácter construido, desmitifican la trama interpuesta, claudican... «Evidentemente, se puede tener la ocasión de hacer una película. Pero incluso en el caso de que se logre hacerla tiene que ser tan fundamentalmente incoherente e insatisfactoria como la realidad de la que trata, no será más que una reconstitución - pobre y falsa como este travelling defectuoso» [SPQPTACUT, 30′].

Solo en casa

Hay que vincular el abandono progresivo del proyecto de «realización del arte» tomado como punto de partida de la actividad situacionista, y por consiguiente la renuncia a alguno de sus propósitos básicos y de sus prácticas

más liberadas (creación de situaciones, derivas y exploraciones psicogeográficas, construcción de ambientes), con la persistencia e intensificación de las condiciones de vida que debían ser superadas a través de los mismos, igual que Debord vinculó en su madurez la inmovilización del dadaísmo y el surrealismo al fracaso del movimiento revolucionario «que les dejó encerrados en el mismo campo artístico cuya caducidad habían proclamado».[9] La larga serie de exclusiones y renuncias, que se agudizan hacia principios de la década de los 60 coincidiendo con el giro dado por la cúpula situacionista hacia una mayor consistencia teórica y revolucionaria, y que culmina con la disolución en 1972 de una «internacional» de sólo dos miembros (Debord y Sanguinetti), afecta principalmente a la «componente artística» del movimiento. Por encima de los motivos específicos de cada una (y aquí la inventiva de los situacionistas despliega su versatilidad) esta actitud manifiesta una preocupación vehemente por evitar las interpretaciones puramente formales de esta superación, que habían convertido la negación del arte en arte de la negación entre los epígonos de la vanguardia, y la práctica estética liberada en «liberación del arte» en la apropiación industrial del cine. «¿Qué nos importa la liberación de un arte de más, a través del cual Pierre, Jacques o François podrán expresar con regocijo sus sentimientos de esclavos? La única empresa interesante es la liberación de la vida cotidiana, no sólo en la perspectiva de la historia, sino para nosotros y todos los que vengan después. Esto pasa por la desaparición de las formas alienadas de comunicación. El cine también ha de destruirse»[SPOPTACUT, 30’].

La destrucción del cine por sus propios medios será el hilo conductor de la filmografía de Debord a partir del filón abierto en *Sur le passage...* Estos medios no son sino los de la realización del arte, pero en su aplicación a la realidad subvertida del cine no pueden exhibir ya su positividad, sino sólo las huellas de una carencia, de su proyecto irrealizado. Se rechaza con desprecio toda utilización positiva del medio. Un rótulo interrumpe el decurso de las imágenes y de la banda sonora en *La société du spectacle*: «Se le podría reconocer algún valor cinematográfico a este filme si el ritmo se mantuviese. No se mantendrá» [LSDS,69’]. El relato o la sucesión informe de aventuras se ven sustituidos por un flujo inconexo de imágenes que ocultan su procedencia diversa y sólo pueden interpelarse a partir de una reflexión genérica sobre las mismas. El decurso visual se somete a la banda sonora, y en ésta, la narración a la teoría crítica («más aburrido, más

9 Debord [1967], *La sociedad del espectáculo,* tesis 191.

significativo»). Las imágenes no absorben al espectador, le interrogan por su sentido. No hay actores que «representen» las pasiones humanas sino fragmentos sustraídos al espectáculo que discurren sin llegar a desplegar una identidad y reclaman encarnarse en un «autor». El saqueo de realidad practicado por la cámara se sustituye por el saqueo de imágenes recontextualizadas por un nuevo montaje. «Lo que el espectáculo ha tomado de la realidad, debe restituírselo. Los expropiadores espectaculares deben ser expropiados. El mundo ya ha sido filmado. Se trata ahora de transformarlo» [LSDS, 74']. A partir de esta formulación política se erige toda una poética de la apropiación que justifica el uso del plagio y de la desviación de mensajes preexistentes, estrategia que ya había sido definida por Wolman y Debord durante la fase letrista para las obras de arte y el cine del pasado, y que permitiría plantear ambiciosos proyectos con muy poco instrumental técnico, así como asumir el deleite estético de esas obras sin tener que asumir su carga ideológica, al reconstruir, por ejemplo, la banda sonora y los intertítulos de grandes producciones del pasado. Hoy habría una tarea enciclopédica que llevar a cabo para deconstruir los contenidos ideológicos implícitos en la filmografía de ese homero del capitalismo postindustrial que es Spielberg.

Estas prácticas, así como la crítica general del medio emprendida por Debord, se irían ampliando y precisando hasta la puesta en imágenes de su obra teórica más importante, *La société du spectacle*, publicada como libro en 1967, donde la conclusiones extraídas de la crítica de la separación en la construcción de entornos y en el propio medio cinematográfico se extienden a todos los aspectos de la vida, colonizados por la omnipresencia en imágenes del discurso dominante. «El espectáculo, comprendido en su totalidad, es a la vez el resultado y el proyecto del modo de producción existente. No es un suplemento al mundo real, su decoración añadida. Es el corazón de irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones, el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante» [LSDS, 62']. Sobre imágenes de un enfrentamiento entre la guerrilla y el ejército blanco durante la guerra civil rusa, que ponen de manifiesto que el despliegue de las ideas en un contexto ideológico no puede ser sino lucha de clases y seguir por tanto patrones dialécticos, se desgranan los principios de la teoría crítica, perfectamente extrapolables a la práctica del cine, al uso del plagio y la desviación, a la apropiación de los medios de alienación ideológica por su uso liberado: «La

teoría crítica debe comunicarse en su propio lenguaje. Éste es el lenguaje de la contradicción, que debe ser dialéctico en su forma como lo es en su contenido. Es crítica de la totalidad y crítica histórica. No es un "grado cero" de la escritura, sino su inversión. No es una negación del estilo, sino el estilo de la negación» [LSDS, 70′].

Así como el espectáculo no se construye sino sobre la negación de lo existente y vierte sobre lo existente su reflejo, desactivando la dinámica de producción de lo real, el diálogo, la experiencia, la práctica revolucionaria del cine no puede ser sino apropiación y reversión de ese reflejo, lo que supone un conocimiento en profundidad del medio y de los modos de influencia siempre renovados que es capaz de desarrollar. Pero mientras esta doble reversión continua proyectándose sobre la pantalla reflectante del espectáculo no deja de producir, al dorso de su crítica del espectáculo, el espectáculo siempre renovable de la crítica, capaz de activar siempre falsas identificaciones, de generar un morbo propio, de suscitar análisis y estudios como el que lees ahora. La inversión de las condiciones del espectáculo supone también la inversión de los medios y de los fines, no puede plantearse como un fin en sí misma. El carácter antiespectacular del cine de Debord, más allá de todo lo expuesto en los contenidos de su crítica, se deja ver fundamentalmente en que no se resuelve nunca en sí mismo. No existen razones para empezar o para acabar una película. Debord no hizo películas.

Parque Jurásico

En el mundo, donde el *enfrentamiento* sigue siendo la categoría básica que ordena las relaciones, se lucha para existir, y la lucha es ya información, un intercambio de formas. La mitología efímera y cambiante del espectáculo desarrolla siempre nuevos reflejos subvertidos de nuestras aspiraciones abstractas. Y a medida que se explora el territorio enemigo, sus armas y estrategias, se acaba también asimilando su imagen. Debord no pudo sustraerse en última instancia a la generación de representaciones ni se opuso finalmente a la tendencia histórica que acabaría convirtiéndole a él mismo en una representación paradigmática de su época. Precisamente porque poseía plena conciencia de su lugar en el devenir histórico de las formas, y de la consumación de ese devenir en la sociedad del espectáculo,

que ya se había «incorporado a la realidad irradiándola»,[10] Debord mismo preparó y alentó por activa y por pasiva un proceso de autorecuperación que desemboca actualmente en el renacimiento de un mito. La hermosa cinta de 1978 *In girum imus nocte et consumimur igni* [«Caminamos en círculo en la noche y somos consumidos por el fuego»], donde Debord pone realmente a prueba su sensibilidad «artística» tanto en lo que respecta al texto de la banda sonora como al tratamiento de las imágenes (incluyendo por vez primera un travelling de «producción propia»), corresponde ya de hecho a esta fase que completaría poco antes de su muerte con el documental autobiográfico *Debord, son art, son temps*, realizado junto a Brigitte Cornand para la televisión francesa».[11]

Conocedor de las dinámicas ocultas del espectáculo, Debord dispuso cuidadosamente las condiciones y los límites en que esta recuperación se daría inevitablemente. Sus indignadas invectivas contra los *prositus* contemplativos, su desdén hacia el público de cine al que privó de sus películas desde 1985 en represalia por la campaña de prensa que le hacía parte responsable en el asesinato de su mecenas Gérard Lebovici, su malhumorado retiro de la vida pública expresan estas condiciones y estos límites. La irredenta nostalgia desplegada en sus últimas producciones literarias (en quien tuvo una «viva conciencia del paso del tiempo»), las «fotos de familia» entrando a formar parte de sus últimos filmes (en quien rechazó con virulencia a quienes les admiraban «como si estuviesen por encima de su época»), la venta de los derechos de reproducción de sus obras a Gallimard poco antes de su muerte (en quien había defendido el plagio y la apropiación como prácticas revolucionarias contra el imperio de la mercancía), dan cuenta de sus aceptaciones. Había sido siempre consciente de la trascendencia de sus propuestas, y lo era de la fuerza de su legado. Habiendo intervenido activamente en la mayoría de los episodios fundamentales de su época como «portador de su sentido histórico» (mayo del 68 en Francia, la guerra de Argelia, los años de plomo en Italia, la transición española, etc.), y habiendo registrado en imágenes sus síntomas de

---

10 Guy Debord, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* [1988]. Trad. por Carme López, Barcelona, Anagrama, 1990 [1988]. Esta forma realizada corresponde a lo espectacular integrado, último estadio de la sociedad espectacular en el que confluyen lo «espectacular concentrado» de las economías burocráticas y lo «espectacular difuso» de las economías liberales tratados como las dos formas bifurcadas en que se encarna históricamente el mismo modelo de dominación en *La sociedad del espectáculo*.

11 *Debord, son art, son temps*, realizado con Brigitte Cornand, Canal + Francia e INA, 1994.

descomposición de una *forma descompuesta* (es decir, del modo más eficaz hablando en términos estéticos, aunque impremeditadamente), sintió la necesidad de recuperar él mismo todo cuanto había merecido la pena, de limpiarlo y defenderlo de la distorsión histórica y restaurarlo del olvido. Era su último intento de «escribir» la antihistoria, y en él se vio abocado a consumar un fantasma que heredó de su origen, a repetir otro desastre sobre el campo arrasado por sus propios héroes. Por eso no tiene mucho sentido prestar oídos a quienes después de haber mantenido su recuerdo en cuarentena claman ahora contra su recuperación o la señalan con desdén, como si el haberle mantenido en la reserva les hiciese depositarios de su legítima memoria. Estas invectivas y desdenes sucumben a un arcaico romanticismo de la inmediatez que los propios medios promueven o son el cínico resultado de su posesión. Apuntan a señalar, respectivamente, la imagen de un superhéroe inaccesible o de un patético antihéroe lleno de vanidad. Antes de que otros hablasen de «situacionismo», reducción historizante que los situacionistas rechazaban, Debord ya había renunciado a la inmediatez, pero ante todo había renunciado a toda ilusión de inmediatez en la actividad subversiva que se despliega en el propio terreno del espectáculo. Esta renuncia es muy explícita en la última producción audiovisual en la que tomó parte, donde aprovecha su interacción con el medio televisivo para mostrarse «antitelevisual en la forma como lo era en los contenidos», del mismo modo que siempre había sido «anticinematográfico».

Pero antes que nada conviene no pasar por alto el contexto espectacular en el que esta recuperación toma forma. «Bajo las modas aparentes que se anulan y recomponen en la superficie fútil del seudotiempo cíclico contemplado, el gran estilo de la época es siempre el que está orientado por la necesidad evidente y secreta de la revolución»[12]. Del mismo modo que Debord no aceptó nunca una valoración de sus obras efectuada por los especialistas del medio porque no estaba dispuesto a seguir su juego, rechazó siempre toda valoración acerca de su vida, tanto elogiosa como hostil, procedente de quienes no se enfrentaron a la suya. Cualquier identificación sería espectacular, y es precisamente el carácter antiespectacular de todas sus producciones el que le impedía no sólo su explotación comercial masiva, sino ante todo encerrar sus conclusiones en el campo de intervención.

12 Debord [1967], *La sociedad del espectáculo*, tesis 162.

Debord no puede volver. No habrá retorno ni conciliación sin que fracase la inteligencia. Simplemente dispondremos de algunos elementos de juicio antes de que se nos eche encima toda la responsabilidad. La irreductibilidad del pensamiento de Debord está en otra parte; siempre lo estuvo y lo seguirá estando. No afecta a lo que se hace explícito en las imágenes, ni se resuelve simplemente en la aceptación de su crítica, sino en la actitud de l@s receptores. El cine de Debord no se consuma cuando se consume: sigue después, pero esa es otra responsabilidad. Los mercenarios del espectáculo no trabajan sobre este horizonte. Mientras tanto sigue entre paréntesis, sin esperar al crítico ni al intérprete. «En un futuro más libre y más verídico, será motivo de asombro que los escribanos del sistema de mentiras espectacular hayan podido creerse cualificados para dar su opinión y sopesar tranquilamente los pros y los contras de una película que es la negación del espectáculo, como si la disolución del sistema fuese una cuestión de opiniones» [RTJEHSS, 162'-3'].

Texto: Luis Navarro
Bandaparte # 14-15 (Valencia, mayo de 1999)

> Tenemos que plantear interrogantes y escuchar lo que los mitos tienen que decirnos, tenemos que estudiarlos, buscarlos en su terreno, con humildad y respeto, sin tratar de capturarlos y llevarlos por la fuerza a nuestro mundo y a nuestro presente. Se trata de una peregrinación, no de un safari. (Wu Ming)

Sabíamos que no íbamos a proseguir más tiempo nuestra actividad bajo el sello «industrias mikuerpo». Existían razones objetivas que así lo requerían, y otras de orden digamos interno. Un lustro es una duración adecuada para este tipo de iniciativas. Sin ir deprisa ni despacio (no fuimos despacio), da tiempo a recorrer el arco que va de la expectativa a la decadencia, de experimentar la euforia y la frustración, de establecer afectos poderosos y rencores impotentes. En un lustro cambia el mundo, y tu también cambias sensiblemente. Las trincheras se vuelven explosivas y dejas de querer morir. Aprovecha ese lustro.

La red utópica que habíamos querido ayudar a soñar existía ya bajo la determinación siempre insatisfactoria de lo real, y mikuerpo no había tenido otro sentido que soñarla. Era algo perfectamente consciente que asumíamos sin melancolía: ahora se trataba de habitarla en nuevos términos, contribuyendo a darle sentido. Lo que aún no nos habíamos planteado, por no considerarlo relevante, era la forma de efectuar esta transición. La palabra «disolución» evocaba para nosotros la imagen de un compuesto cristalino desprendiendo moléculas en un elemento líquido, sin rupturas, sin líneas de demarcación, sin despedidas. No habíamos pensado por ejemplo en un suicidio ritual al estilo del seppuku blissettiano, ni en un comunicado, ni en hacer «oficial» de ningún modo la desaparición de algo que ni había sido oficialmente ni iba a dejar de estar.

Y es que tampoco habíamos valorado la posibilidad de ser enredados, de caer en las redes que nosotros mismos habíamos tejido. El «salto a la red» se reveló como una metáfora inadecuada, en la medida en que, en el nuevo «ecosistema cultural», las redes caían sobre nosotros, expuestos a su fascinación, y no amortiguaban nuestra caída. Era un salto *al vacío*, es decir sin precedentes, sin referentes, sin experiencia. Hoy sabemos que el solícito requerimiento para formar parte de la Red de Arte Independiente (AIR), compuesta por una serie de colectivos de todo el Estado relacionados con la búsqueda de un nuevo concepto de práctica artística desde la «independencia», no había entendido nuestra propuesta o no la había tomado en serio. En la medida en que la mayoría de estos colectivos lo que

pretendían era seguir ocupando los espacios de la antigua práctica autónoma y poder, así, reclamar subvenciones y recursos públicos para solventar su independencia. En que no habían captado la fuerte resonancia que ciertas ideas estaban alcanzando en algunos movimientos sociales de base, y por ello seguían discutiendo sobre formas de gestión de su ámbito separado. En que, si eran conscientes de su dimensión política, la utilizaban para «hacer oposición» al servicio del progresismo estiloso y elitista, para lo cual se había abierto la veda y, según confesión privada de uno de ellos, «teníamos que darnos cuenta de que contra el actual gobierno *todo vale*». Incluso nosotros, se sobreentendía.

Arte Independiente en Red era una comunidad cibernética desarrollada a partir de los encuentros de RedArte, lanzados a su vez en los Encuentros de Editores Independientes y Ediciones Alternativas que cada año se organizaban en Huelva, donde algún tiempo atrás prendieron estos debates y tuvieron un desarrollo muy similar, es decir, pusieron de manifiesto la heterogeneidad de los proyectos antes que la búsqueda de un espacio de acción común. En realidad esta red había sido lanzada, bajo una estructura más reticular que fractal, a partir del nodo central de Aleph, un proyecto privado «concertado» con apoyo institucional y aspiraciones de urbanizar el monte. Muchos de quienes declaraban combatir estas formas de gestión no pretendían sino subirse al carro del «contratipo» de red y situarse en primera línea frente a la inminente reconfiguración del equilibrio político de fuerzas.

> La primera conclusión que se saca del debate AIR es el desequilibrio que existe entre «los dos mundos» a favor del mundo de «fuera». El debate *on line* iba a concentrarse en la denuncia del cese de Gloria Moure como directora del Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), y de la «carga policial» contra los artistas que se manifestaron en protesta. De hecho pareciera que Brea intentaba utilizar este foro *on line* como instrumento en una lucha de fuerzas dentro del sistema de las artes en España en la que él estaba particularmente involucrado. Poco a poco fueron sofocadas las protestas de algunos de los miembros de la red AIR, a los que se unía Marcelo Expósito, ante la capitalización respecto al caso Moure de un debate que podía haber sido utilizado para denunciar los problemas genéricos del sistema de la cultura en España y del papel de las redes informacionales en la producción de alternativas. Industrias Mikuerpo, un grupo editor de fanzines de escasa ambición mediática, expresaba su desacuerdo radical ante la propuesta de movilización de AIR respecto al problema del CGAC […]. [Ello] junto con el acta de autodisolución del grupo, que se hacía coincidir con la manifiesta incompatibilidad de sus fines con los que Brea pretendía, pone en evidencia la distancia entre la red horizontal de pequeños grupos

que empezaba a articularse en Internet, de vocación realmente alternativa, y las ambiciones y presencia en el mundo del arte intitucionalizado que buscaba Aleph. [Jesús Carrillo: «Aleph, la web como espacio de acción paralela», caso de estudio para la exposición *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*, 2004].

Es cierto que nosotros mismos calificamos nuestra presencia en AIR como un «error de tod*s» antes de hacer mutis, en vano intento de disolver nuestros propios errores. Traspasada cierta línea no se es ya inocente, sino «culpable de inocencia». Aceptamos incorporarnos en AIR a pesar de hallarnos en plena reconversión. Quisimos vivir desde dentro aquella experiencia, aunque estábamos convencidos de que un colectivo abierto y difuso como el que pretendíamos representar no tenía nada que hacer con los modos de gestionar el arte que allí se debatían. *Nos apuntamos* al contratipo a pesar de saber que lo era, por la pura fascinación de exponernos a él y aislar sus dinámicas en un campo concreto. Suponíamos que, en última instancia, no dejaba de ser un modo de infiltración, y cabía la posibilidad de generar alguna situación desde esa plataforma: proyectar la huelga de arte sobre el mundo profesional e institucional, por ejemplo, o simplemente aplicarse al ejercicio de desenmascarar sobre el terreno sus dinámicas. En el horizonte alumbraba incluso la posibilidad de obturar aquella red con pequeños colectivos como el nuestro reclamando espacio, voz y voto y exponiendo criterios insólitos, ya que si nos habían aceptado a nosotros tendrían que aceptar a muchos otros. No había ninguna pretensión de constituirse en punta de iceberg de un movimiento. No queríamos acabar como ejemplar representativo exhibido en una jaula, cuyas reacciones y opiniones pudieran extrapolarse a la del medio del que procedíamos y utilizarse así como comodín en las argumentaciones de unos u otros.

Sin la menor pena os comunicamos la disolución de las estructuras de intervención de industrias mikuerpo. [...] Este debate nos ha dado buenos motivos y un contexto inmejorable para precipitar esta disolución. Hemos alcanzado el punto máximo de tensión que un proyecto como éste podría generar sin romperse: no podíamos callarnos, ni podíamos hablar, ni podíamos ser más nosotr*s una vez «descubiertos». [...] Es por esta razón que planteamos como enunciado retórico en este debate nuestra propia disolución, a riesgo de tener que encajar algunas maldiciones que no podrán alcanzar ya su objetivo. […] El asunto ese del que habláis tiene, lo habéis puesto de manifiesto, un soporte mediático notable y no creo que necesite el apoyo de nuestros doscientos fanzines. Expusimos muy claramente nuestro concepto de red difusa de afinidades, recordadlo, y planteamos

> bastantes reservas respecto a la posibilidad de acciones comunes entre proyectos tan diferentes (nuestra carencia de infraestructura, nuestra falta de interés por ingresar en el circuito artístico, nuestro concepto de red...). Que ahora estemos aquí es un error de tod*s. [«Se acabó la función», comunicado de disolución de industrias mikuerpo en el foro de debate sobre políticas artísticas de Aleph (www.aleph-arts.org), 15 de febrero de 1998].

El virus no se arrepiente de sus errores (no se adapta, no emigra), sino que muta o se pierde «como una lágrima en la lluvia». Los recursos de mikuerpo fueron traspasados al Archivo Situacionista Hispano, que amplió sus contenidos hasta convertirse en un nodo de pensamiento antagonista en el que confluían todas las tendencias del movimiento antiglobalización, con una gestión distanciada y sin ánimo de arbitraje entre ellas. Se reforzó la línea iconoclasta y el pensamiento crítico. En torno al Archivo se formó un equipo de colaboradores que dieron pie a numerosas iniciativas, como el Taller de lectura y debate sobre *La sociedad del espectáculo* llevado a cabo en la antigua sede de Traficantes de Sueños (Fundación Aurora Intermitente), verdadero momento de eclosión de esta «moda» que reunía semanalmente a un numeroso grupo de seguidores y activistas, y donde brillaba con sus animadas intervenciones el compañero Gero, que luego «nos dejaría» su *afectivo recuerdo y su ejemplo*; o como el efímero intento de actualización de la teoría crítica en clave «situ» llevado a cabo por la revista Maldeojo, más un círculo de debate que un colectivo con voz homogénea, compuesto en un primer momento por Jose Manuel Rojo (Grupo Surrealista), Amador Fernández (*Apuntes del Subsuelo*) y Luis Navarro (ASH), pero al que pronto se incorporaron Renaud Milhaud, que lanzó a través de ella la crítica antiindustrial luego retomada en *Los Amigos de Ludd*, Emmanuel Rodríguez y Pablo Carmona, entre otros colaboradores. Nuestra proyección en *Maldeojo* conservaba poco del entusiasmo y del ingenuo encanto de Mikuerpo, lo que se pone de manifiesto por ejemplo en esta relectura del activismo estético escrita a la luz de su reapropiación espectacular, y muy lejos de las sombras cómplices de la acción anónima y clandestina...

La acción como una de tantas ilusiones

El primer número de *Maldeojo*, aparecido el año pasado, se anunciaba como «cuaderno de crítica y acción social». Sin embargo, al reproducir el texto de José Manuel Rojo «Tiempo de carnaval», el periódico *CNT* calificaba la fuente de «cuaderno de crítica social», sólo. Puede que la inexactitud de la cita no esconda ninguna intencionalidad, y que se deba simplemente a un descuido de transcriptor, pero la corrección resulta tan acertada, y tiene en todo caso tanto sentido, que somos llevados a pensar que pueda no tratarse de una transcripción, sino de un desvío crítico, como un papelito amarillo que dijese: de acuerdo, he aquí un texto que merece ser leído y comentado por más de quinientas personas, pero a fin de cuentas no deja de ser un texto, y por exasperadamente crítico que sea, la acción es otra cosa.

Efectivamente, aunque la experiencia espectacular esté vaciando cada vez más el contenido de nuestros actos y llevándonos a todos a preocuparnos más por representar algo que por significar gran cosa, no podemos poner al mismo nivel una huelga laboral y la santa indignación de un columnista, un programa de inserción de la marginalidad, un atentado, una de las doscientas mil firmas o un tartazo al delegado americano en la Cumbre del Clima. Tras el agotamiento de las falsas expectativas de desarrollo global del Capitalismo Mundial y la evidencia creciente de la imposibilidad de frenar sus efectos nocivos mediante la articulación de respuestas reformistas que comparten en el fondo su lógica y se ven arrastradas por él, la falsa conciencia encuentra ahora en el «compromiso» y en ciertas formas tipificadas de «lucha» su paz interior y su consuelo. Vuelve a valorarse el «trasfondo social» de las «producciones culturales», el estilo

«militante» que ya no encuentra dónde militar, la reivindicación barata que expresa con su planitud la incapacidad para procesar la complejidad de lo real, el romanticismo pijo... Este inmovilismo factual hecho de pequeños «transportes» sin dirección ni objetivo lleva a algunos a tomar la «dictadura de lo real» por su propia cuenta, tomando por tal realidad sus propios temores y hundiéndose simplemente con ella en su negativa a mantenerla a flote.

Esto que podemos llamar ideología de la acción, o simplemente activismo, tiene expresiones tan dispares como las indicadas más arriba, lo que hace seguramente discutible su categorización genérica, así como la comprensión inmediata de las relaciones específicas que dicha ideología mantiene con cada uno de los patrones en que se manifiesta, a veces bastante enfrentados entre sí. Ninguna ideología resulta por otra parte comprensible de esta manera: el contenido de la ideología no resulta evidente a partir de su forma realizada. Por otra parte, no habrá pasado inadvertida la paradoja que parece entrañar la formulación de una «ideología de la acción», toda vez que la condición de toda ideología parecía ser su desvinculación con la praxis. No obstante, esta aceptación acrítica de la pureza de los conceptos y de la existencia de oposiciones no dialécticas entre ellos contiene en sí más ideología que cualquier desarrollo «simplemente teórico» de los mismos. No resulta fácil decir en qué momento una acción concreta se «ideologiza» ni cómo se «ponen en práctica» las ideas. Ya sabemos que no hay acción que no parta de presupuestos ideológicos ni ideas que no busquen su realización con más o menos fortuna una vez que se formulan. Este mismo texto es consciente de ser una determinada acción teórica, y no pretende por tanto dictar los contenidos de la acción misma, ni aspira a sustituirla. Tampoco juzga las motivaciones de los agentes de cada acción concreta ni establece las condiciones de la acción eficaz. Trata simplemente de poner de manifiesto y de desmontar una de las figuras ideológicas que mejor se corresponden con la época de la realización acabada de la ideología.

El mejor ejemplo nos lo proporciona la llamada «acción humanitaria» y toda la corriente de voluntarismo juvenil y onegeísmo que la acompañó en los noventa. Sin cuestionar aquí la necesidad de dispositivos que palíen el sufrimiento que acompaña a las numerosas catástrofes naturales (muchas veces asociadas a la explotación incontrolada de los recursos limitados del planeta) y a los conflictos bélicos (provocados siempre por choques de intereses entre los poderes que se disputan el control de esa

explotación), es obvio que la acción humanitaria no es hoy el paradigma de ningún tipo de oposición eficaz a un sistema para el que la vida humana no es más que el recurso por excelencia a explotar. Si alguna vez supuso una heroica práctica alternativa a las condicionadas por la lógica del beneficio capitalista, hoy se integra funcionalmente en los complejos dispositivos que la sustentan. Si en algún punto comporta un auténtico «humanismo» preocupado por resolver las cuestiones inmediatas que se presentan aquí y allá, su concreción institucional sigue alimentando y legitimando un sistema depredador que ha aprendido a sacar provecho de las esperanzas de unos y de las ilusiones de otros.

Cuando no es directamente promovida desde arriba por los Eestados y ejecutada por los propios ejércitos, la acción humanitaria no tiene más remedio que funcionar como cualquier empresa al uso. Para ser «operativa» en el contexto capitalista, una acción humanitaria de la envergadura que reclama, por ejemplo, un éxodo de refugiados de una guerra, necesita movilizar gran cantidad de recursos y disponer de una organización concentrada que los gestione y haga de mediadora. Una vez institucionalizada, la «organización humanitaria» desarrollará intereses propios y su propia existencia se vinculará de hecho al mantenimiento del problema que pretende resolver. El móvil humanitario se convertirá en la ideología de una «gestión realista» de los males y los remedios. Por su parte, el público espectador podrá llamar «acción humanitaria» a una transferencia bancaria, y seguir identificándose con «los buenos» en la continuación del drama humano que el televisor programa ante sus ojos cada día a la misma hora. Finalmente, la ideología de la acción humanitaria así constituída podrá servir de reclamo publicitario de cigarrillos y refrescos, cuando no de coartada para el surgimiento de entidades humanitarias fantomáticas con explícitos fines empresariales o con fines encubiertos al servicio de grandes poderes.

Otro ejemplo contemporáneo de acción adjetivada (es decir, convertida en sustantivo, en sustancia consumible y participable) es el caso de la llamada «acción estética». Venida de los territorios del arte como una de las formas de superación efectiva de sus límites y de reintegración del juego al mundo vivido, este rábano emancipatorio ha sido nuevamente cogido por las hojas de una estéril vanguardia y hervido en el mismo caldo de cultura insustancial que sus progenitores dadaístas. La conmoción del arte vuelve a transfigurarse en arte de la conmoción. Cuando los artistas plantan su chiringuito en la feria de la acción simbólica no pretenden dejar de

serlo, sino serlo más que todos sus contemporáneos: no van a ninguna parte, sólo huyen de sí mismos. Y cuando los movimientos sociales atraen con pantomimas la curiosidad de las cámaras no están rompiendo con el pasivismo y la contemplación: lo hacen para ser contemplados.

Este «modo de acción» se entiende como «participación» en el discurso social que hoy toma forma en los medios. Considera, o bien que es posible intervenir en la construcción de ese discurso a través del espectáculo, o bien que resulta imposible hacerlo si no es a través de él, al haber invadido el espectáculo el mundo real y abolido en él todo criterio de verdad y falsedad. No creemos que resulte renunciable la referencia a toda verdad, por más que esta verdad se encuentre siempre suspendida en su representación. En cuanto a la posibilidad de intervenir a través del espectáculo, de agenciarse sus dinámicas y de subvertirlo en un sentido emancipador, está expuesta a un debate más complejo. No puede desestimarse por principio, pero tampoco debe ser celebrada acríticamente. Participar en la lógica del espectáculo con contenidos positivos (reivindicaciones, exposición de puntos de vista alternativos, producciones «críticas») entraña la ingenuidad de tomar el espectáculo por lo que dice ser: un reflejo objetivo de la realidad, un marco neutral donde se despliega el sentido como síntesis de los lenguajes que pugnan por hacerse comunes, por comunicarse. Hacerlo con sus propias armas, llevando su mistificación aún más lejos para colapsarlo, puede acentuar mínimamente el proceso de su descomposición irremediable, plantearle retos siempre más duros, pero los alfilerazos en los tobillos no alcanzan nunca el corazón de la bestia y nada sugiere que no puedan ser transformados en un efecto espectacular más, digno de ser contemplado y celebrado en un momento en que los «efectos especiales» ya no nos hacen levantar la vista del plato. Estos refrescantes «golpes de ingenio» no supondrán en última instancia sino la actualización de las figuras y los recursos del espectáculo, su adecuación a los tiempos en las que el espectáculo autónomo, como antaño el arte autónomo, no puede hablar ya más que de su propia descomposición.

En realidad, quien pretenda infiltrarse en el espectáculo habrá de tener presente que lo hace en territorio enemigo. La lógica de los medios se inclina siempre del lado de su concentración, es decir del poder y de la dominación. La repetición condicionante de consignas vacías se impone sobre la dimensión cualitativa del lenguaje, entierra su profundidad y disuelve su sentido. Un medio de comunicación es equiparable a un arma de destrucción masiva de conciencia, y ante las modernas tecnologías del condicionamiento

la guerrilla cultural no es más que un fenómeno marginal y anecdótico mantenido en gran medida por la necesidad de seguir vendiendo «cetmes». Y miedo. E ilusiones. Y sinsentido.

Idéntica suerte ha corrido la guerrilla telemática, el llamado «hacktivismo», y por idénticas causas. Intervenciones puntuales y anecdóticas que pocas veces dañan significativamente la estructura del sistema producen el refuerzo de los dispositivos de control y seguridad (entre ellos las leyes que regulan el tráfico de información) y estimulan el desarrollo de una industria que vive de su propia obsolescencia, distanciando cada vez más al especialista de la programación, capaz de actualizar constantemente sus conocimientos, y al consumidor final, que la mayoría de las veces desconoce los códigos con los que se relaciona con su propia máquina y no deja de percibir el «espacio público» que podría ser la red como un «territorio amenazado», y no tanto por la policía como por «gente imprevisible».

En realidad, estos ejemplos no son sino representaciones virtuales, farsas románticas en las que la historia se repite a sí misma, del modelo de «acción armada» que hace tiempo mostró sus límites: necesidad de concentrar los recursos para oponer una mayor resistencia al enemigo y consecuente producción de estructuras rígidas y de modelos jerárquicos de decisión, sacrificio militante (y militar) a la Causa que pasa a justificar la vida y no a la inversa, héroes y mártires por todas partes, secretismo, infiltración, terror, una espiral de violencia y confusión que dinamita todo desarrollo positivo. En suma, afirmación del Poder en su propio terreno y sacrificio paradigmático de la vida a todas las instancias de la representación: la de una ideología que se acepta religiosamente y la de unos medios de confusión que someten a su propia lógica toda producción de eventos. El «espectáculo integrado» no es sino el espectáculo del terror.

Podemos aislar por tanto algunos rasgos que afectan de forma idéntica a las diferentes modalizaciones de la acción que hemos considerado aquí como expresiones diversas de una misma ideología: son espectaculares, es decir, concentran recursos e intereses, desarrollan ámbitos de producción separados, generan especialistas de la producción de sentido y cristalizan en instituciones que se reproducen al margen de aquello que las inspira; y son, además, espectaculistas, se hacen para el espectáculo, para ser consumidas en la contemplación productiva, subordinando todo contenido a la producción de imágenes.

Si esta ideología de la acción fuese el mero reflejo de la acción misma aún sería pura y simple «representación» de esa acción. Pero la determinación ideológica no reside en aquello que simplemente expresa, sino en lo que oculta o presupone. El concepto de «acción» ha sido un valor en constante alza a lo largo de la historia del capitalismo, y una consigna cada vez que su dinámica inerte ha topado con un límite. La acción es la panacea contra el «aburrimiento». Cuando el director de escena grita «¡acción!», la realidad queda en suspenso y los muertos se levantan de su tumba. Sin «acción», no hay espectáculo que valga la pena. En mitad del tedio y el vacío de la supervivencia cotidiana, la invocación a la acción atrae la mirada tanto como la luz parpadeante del móvil en una habitación a oscuras. Fueron «hombres de acción» los primeros emprendedores del naciente capitalismo, y hoy es la «iniciativa» de los «ejecutivos» y los «creativos» la que sostiene sus cimientos. Así que no resulta extraño que su fuente de valor sea un flujo constante de «acciones». El futurismo nació para convertirse inmediatamente en ideología de la tecnología y exaltación de la guerra. El *Do It Yourself*, el flujo alternativo de comunicación, deriva fácilmente en territorio de conquista, abre nuevos ámbitos de explotación, produce imágenes de reconocimiento. *You Can Do It!*, es decir: ¡hazlo! Detrás de la ideología de la acción existe, además de un proyecto de transformación de las condiciones de vida, una ideología de la «productividad» camuflada y un positivismo necio que busca el «éxito» a través de la «competencia».

En un mundo donde la acción es un valor del poder, ¡hay que ser «marchoso»! Más invocada y suscitada cuanto más agotados se encuentran sus principios (hoy más que ayer), la acción que propugna esta ideología es el fundamento del espectáculo. El espectáculo es el «concepto» de la acción. No sólo porque vive esencialmente para representarla (es decir, no sólo porque ella es espectacular), sino porque en ella reside su principio generador espectaculista: la disponibilidad con que el mundo se nos entrega, la obscenidad con la que se humilla ante nuestras miradas pudientes, la ilusión de operatividad que nos proporcionan nuestros «medios». El espectáculo no es falso porque cuente mentiras: es la mentira fundamental. Transforma todo movimiento en movida y divide el principio de la acción en mil pequeñas actividades.

¿Qué «hacemos» entonces? No se trata de fomentar el pasivismo y la inacción, ya bastante extendidos. La acción es principio y consecuencia de la condición humana: a través de ella trascendemos nuestras limitaciones y buscamos siempre convertir nuestro desarraigo en autonomía.

Es también la acción la que sacraliza los momentos y los fija a la memoria eternizándolos: la experiencia se nutre de la acción. Sin la acción, el tiempo sería una secuencia uniforme del mismo segundo. Cuando dejamos de actuar, envejecemos. De forma que en la acción misma, más incluso que en sus resultados, se encuentra la salvación que se busca en éstos. Lo que aquí denunciamos es precisamente la expropiación de esa acción en el mundo moderno e hiperburocratizado, la destrucción de todos sus puntos de referencia y su conversión en figura. Se trata entonces de volver a plantearse, en un mundo que ha hecho de ella fetiche, cuáles son sus auténticas condiciones de posibilidad, y cómo puede «reactivarse» la acción.

Cuando todo se mueve por inercia, con velocidad uniformemente acelerada, hacia la nada o hacia metas que definitivamente se nos escapan, la acción que se pretende autónoma y propugna la autonomía no consiste en ir más deprisa que ese movimiento, sino acaso en saber detenerse y contemplarlo con ojos desengañados (puede que incluso en poner zancadillas a los que corren demasiado). Puesto que se ha vuelto tan barata, es preciso problematizar la acción y restaurar su valor. Toda acción supone decisión, aplicación de principios y de objetivos, y una y otros se encuentran ausentes cuando la pura acción se convierte doctrina, en criterio y en programa. Tanto da que se la invoque en un spot televisivo o en los voluntariosos reproches de quienes se encuentran cómodos actuando.

Problematizar la acción significa hoy darle sentido y profundidad. En el desarrollo de la capacidad crítica se da también un momento contemplativo sobre el que hoy se pasa pronto de largo: es una acción poco evidente y nada productiva, pues su objetivo no es arrebatar al espectador, ni tampoco entusiasmarlo. Pero sin él, el contenido de la acción no cristaliza ni desprende ningún efecto efectivo. Al igual que el arte ha dejado de tener sentido en una época que lo ha visto realizarse en el mundo estetizado de la mercancía, desplazándose el peso de la producción de sentido del creador al receptor o intérprete (es decir, a la gente común, puesto que el problema no reside hoy en conformar un mundo de imágenes, sino en insuflar de nuevo vida a un mundo convertido en imagen), la producción social de acontecimientos ha de ser hoy constantemente desenmascarada por la crítica de los intereses que en ella se escenifican.

Por otra parte, si el planteamiento de toda acción comporta en sí mismo un componente de dominación que objetiva e instrumentaliza su objeto, habrá que tener presente que toda acción es a un tiempo interacción con

un medio natural y humano, y desarrollar esa interacción con el entorno y con los demás agentes de forma constructiva. Habrá que entender esa acción menos como producción de enunciados que como un diálogo en el que saber escuchar (sin resentimiento, sin asentimiento) es tan importante como poder hablar. Habrá que atender a lo negativo, a lo pequeño, a lo cercano: ceñir el alcance de nuestra acción a dimensiones humanas no supone una renuncia, sino el reconocimiento y la aceptación de aquello mismo que defendemos. Es comprender que toda acción que no es directa no es en último término sino representación, y que como tal se proyectan intereses concretos en ella y se suscitan a través de ella ilusiones vanas.

Luchar no es lanzar apuestas inútiles ni brillar en la cima de la revuelta, sino construir desde la base, en contextos liberados de las rutinas capitalistas de producción de valor, valores que podamos compartir y que den profundidad a nuestras acciones. Todo ello supone una percepción completamente diferente de las relaciones. Sólo una comprensión del mundo sobre bases distintas permitiría construirlo sobre bases distintas.

Maldeojo
Nota editorial de *Maldeojo # 12* **(junio 2001)**

Postlogo

Apuntes (muy tentativos) sobre el pasaje al anonimato en primera persona

Amador Fernández-Savater

00. Plantado en 2009 veo nítidamente a industrias mikuerpo como un «hijo de su tiempo». Es decir, formando parte de una secuencia política que ya se ha cerrado y que ahora, precisamente gracias a ello, podemos empezar a percibir mejor cómo y de qué estaba compuesta. Hijo de su tiempo no significa un mero producto de un contexto (social, político, económico...), sino todo lo contrario. Un laboratorio de experimentación que aspira las tendencias que conforman un momento del mundo y las devuelve traducidas en análisis, diagnósticos, consignas o propuestas de intervención. Que no sufre pasivamente sus condiciones de existencia ni simplemente las refleja, sino que es capaz de una elaboración crítica de lo que *le atraviesa*. Como si fuera un destino que, primero, ha de asumirse y, a partir de ahí, se vuelve terreno de juego. Algunos elementos del *destino* de industrias mikuerpo que yo señalaría: derrota de las luchas obreras autónomas, desencanto, *No Future*, GAL, SIDA, curros de mierda, Corrupsoe, Generación X, pero también: primeras okupaciones, movilizaciones estudiantiles del curso 86/87, movimiento de insumisión... La única libertad posible no consiste en desarraigarnos de lo que nos toca vivir (mediante la nostalgia, la ideología o el resentimiento hacia el presente, tan frecuentes en la crítica radical), sino en crear nosotros mismos los modos de estar-ahí. Al mismo tiempo, la única crítica operativa, capaz de desafiar al mundo, es la que se hunde hasta las heces en él, sin ponerse a resguardo ni tirar de su propia cabellera de principios ideales para arrancarse del curso de las cosas, sino elaborando como materia prima de la revuelta la experiencia del presente.

01. Siguiendo el impulso de las vanguardias artísticas, industrias mikuerpo decide dar la batalla en la esfera de la representación, articulada por todos los dispositivos y canales de mediación donde se juega el sentido y la intensidad que tiene para cada uno de nosotros vivir. Donde se decide nuestra disposición esencial en y ante el presente: qué vamos a sentir, qué vamos a pensar, qué vamos a decir, qué vamos a hacer con lo que (nos) pasa. Esa ampliación del campo de batalla más allá del eje clásico proletariado-fábrica-explotación coincide con el desplazamiento tendencial de la lógica de beneficio hacia territorios más o menos abandonados en el pasado a actividades improductivas y soberanas: fantasía, arte, literatura, poesía, metafísica, mito... Me refiero por ejemplo a la importancia creciente de una industria cultural de nuevo tipo, al proceso de massmediatización generalizada de la sociedad, a la perversa estetización capitalista de la vida cotidiana o al consumo como práctica dominante. La comunicación se transforma en la nueva cadena de montaje. Otra (contra)tendencia de los años 80 y 90 muy influyente en la orientación crítica de industrias mikuerpo es sin duda el surgimiento de un movimiento underground básicamente juvenil que, a tientas como los niños perdidos, empieza a desarrollar circuitos autónomos de producción simbólica (fanedición, arte postal, autoedición musical, etc.) e interviene fugazmente en los espacios públicos de significación (acción callejera, graffiti, etc.).

02. El sesgo marcadamente estratégico de industrias mikuerpo empuja al colectivo más allá del terreno estéril de la crítica impotente y el lamento. La perspectiva es gozosa, afirmativa y *material*: se puede intervenir; la intervención es una construcción de espacios donde desplegar otra percepción. La orientación de los canales de mediación no está inscrita fatalmente en una estructura de poder abstracto e imbatible: se decide en el uso, en el antagonismo de los usos *tácticos*. La misma recepción que hace el público del espectáculo puede ser creadora, irónica, *inteligente*. Así, por un lado, se proponen «modos de intervención estética: interferencias, distorsiones y accidentes en la estructura del sistema de significados». Y por otro, la reapropiación de espacios-tiempos donde creación, producción y distribución se indistingan en una auténtica *autogestión del sentido.* La pelea entre el poder y su subversión se sitúa en el modo en que ligamos y desligamos cotidianamente afectos, gestos y palabras. Lo que hacemos, lo que decimos y lo que sentimos. La mirada crítica equivale, ni más ni menos, a una nueva sensibilidad.

03. Naturalmente, un hijo de su tiempo tiene, aquí y allá, *sus aires de familia*. Algunos más evidentes o explícitos que otros. En el álbum familiar de industrias mikuerpo, no pueden faltar los hackers impregnados de literatura cyberpunk que pasan la noche en vela viviendo el sueño de «okupar la red» –o, mejor dicho, *ser* la red– como espacio de liberación de las identidades; el EZLN y su desarticulación práctica de los nudos gordianos de la acción política del siglo XX (reforma/revolución, vanguardia/masas, violencia/no violencia...); las mil y una estrategias de guerrilla de la comunicación, desde las burlas mediáticas y las noticias falsas, hasta la intervención callejera que desvía los signos de la ciudad; el movimiento de insumisión al servicio militar en España; los centros sociales okupados y sus circuitos de autoproducción alternativos (música, fanzines, etc.); la tentativa del *Luther Blissett Project* de formular una nueva mitología, expresamente adaptada a la potencia antagonista de un nuevo sujeto productivo emergente: el trabajador inmaterial, figura principal de un «capitalismo de espíritu» basado en la información, los afectos, la cultura, la comunicación y la creatividad («necesitamos mitos, narrativas que inciten a la intelectualidad de masas a pasar a la acción»). Etc.

04. Hackers, activistas contraculturales, artistas, okupas, militantes... El recurso al anonimato atraviesa todas las luchas que enfatizan la naturaleza colectiva, distribuída y descentralizada de la producción política -discursos, símbolos, enunciados, dispositivos- contra las estrategias (dentro y fuera de los movimientos) de control, apropiación, centralismo y jerarquización. El anonimato, entendido como espacio de todos y de nadie, afirma así el poder de cualquiera para actuar políticamente (contra la hegemonía de expertos y especialistas) y la fuerza de un nosotros cooperativo, abierto, contagioso. *Esta revolución no tiene rostro*. El programa de subversión de industrias mikuerpo daba sentido inmediato a mil prácticas espontáneas: «disfrázate con ropa vieja, utiliza los medios de modo fraudulento, multiplica las entidades y los eventos, estudia las dinámicas de posesión y ponlas en práctica. Todos somos pasajeros poseídos... Okupa *o* resiste». Multiplicación de alias y cuentas de correo en la red. Nombres de guerra y nombres mútiples. Pasamontañas zapatistas «tras los cuales estamos ustedes». Travestismo de identidades. Guerrilla de la comunicación. De ahí la fuerza de atracción que generó inmediatamente la imagen del virus propuesta por industrias mikuerpo para simbolizar las nuevas formas de acción que okupan, infiltran y parasitan los dispositivos, lenguajes y canales

de mediación hegemónicos. El virus viene *como del espacio exterior*: en este caso, underground, comunidades abiertas, okupaciones, zonas temporalmente autónomas, inteligencia colectiva en la red... Las propuestas de industrias mikuerpo se dirigían a «un inmenso capital humano y creativo que no encontraba aplicación ni proyección social». Un «afuera» dibujado con los colores de la cooperación social que aún vivía más o menos libre de las redes de valorización capitalista. Así se entiende que el virus y los disfraces fuesen las herramientas adecuadas al doble agente que lleva una vida disociada entre el día y la noche. Arte esquizofrénico de la guerra.

05. Pienso que el movimiento global que arrancó en la contracumbre de Seattle en 1999 fue de alguna manera un «precipitado» de esos modos de politización en medio de los cuales industrias mikuerpo funcionaba a la vez como virus y como síntoma. No sería difícil localizar entre las distintas prácticas y filones del movimiento global las cinco características de la «resistencia vírica» que mikuerpo planteaba en un texto aparecido en 1998: 1) la *acción molecular difusa*, buscando la convergencia en acciones puntuales y paradigmáticas en lugar de construir estructuras de intervención que restan movilidad y capacidad de contagio (como era sin embargo el deseo de la vieja política que se subió al carro antiglobalización sin dejarse afectar lo más mínimo por la novedad que suponía); 2) la *amplificación mediática* a través de los canales de mediación pero sin aceptar su lógica falsamente democrática y objetiva, sino constituyendo una respuesta (irónica, crítica, vírica) a la misma; y, más allá de eso, la constitución propia de poderosas herramientas de comunicación alternativa como la red indymedia, capaces incluso de rivalizar en algunos momentos con los medios oficiales en la puja por la construcción de actualidad; 3) *la organización en red*, el modelo descentralizado, desjerarquizado y difuso que permitía al movimiento incluir diferentes sensibilidades y pertenencias, hacer de la multiplicidad una potencia y no un obstáculo, poner en circulación cuerpos, afectos, herramientas, historias e imágenes; 4) *el plagio y la subversión*, esto es, el desvío y redireccionamiento de los códigos dominantes que en el movimiento global tomaba los nombres de activismo mediático, *hacking*, *subvertising*, tergiversación: las mismas contracumbres eran parte de esta guerra de metáforas, un juego de espejos mediante el cual el movimiento captaba y difundía por todas partes la imagen de unos poderosos encerrados en sus fortalezas blindadas y asediados por la gente cuyo destino aspiraban a gobernar; y 5) *el anonimato de la acción* para impedir ser

nombrados por el poder, que en el movimiento global se concreta en el uso de símbolos «ciegos» que representan el carácter irrepresentable del movimiento, como los monos blancos («una herramienta y no una identidad»). Estas afinidades no quieren funcionar como equivalencias identitarias, sino más bien como resonancias en el interior de un mismo contexto histórico en el que el movimiento global concentró de pronto energías y sedimentos dispersos con la fuerza y la velocidad de una flecha.

06. ¿Reveló esta experimentación a gran escala de la resistencia vírica -practicada en primer lugar por pequeños grupos- sus secretos a los dispositivos inmunólogicos que elaboran contratipos en las instituciones («la formalización subvertida de la experiencia, la subversión de la subversión»)? ¿Derivó la socialización y democratización salvaje de ciertos modos de hacer en fenómenos de cristalización de identidades, concentración de poder, centralización organizativa, representación, espectacularización? La crítica amargada, que lo sabe ya todo siempre de antemano, responderá que sí. Pero la impotencia sólo ve fracaso y derrota por todas partes, porque el fracaso y la derrota justifican a su vez a la mirada impotente. Es un círculo vicioso hecho de miedo a la experimentación-vida más allá de lo sabido y conocido, a la generalización e indeterminación de la batalla y a la misma posibilidad de la victoria. Uno de los méritos de industrias mikuerpo fue romper ese círculo despotenciador de la crítica que algunos llaman «lucidez».

07. El 13-M de 2004, dos días después del atentado terrorista en Madrid, una autoconvocatoria concentra a miles de personas frente a las sedes del PP exigiendo la verdad sobre lo sucedido. No convoca ninguna organización, la cita circula mediante sms e internet, mensajes de personas de confianza y fuentes múltiples, no sólo activistas. Dos años más tarde, mediante otra convocatoria anónima esta vez por internet y a escala nacional, se dispara el movimiento V de Vivienda que aún perdura en el momento de escribir estas líneas. Los núcleos donde resuena la convocatoria y se articula la protesta en la red son aún más abiertos, descentralizados y distribuidos que el 13-M: la blogosfera es decisiva en la intensificación de la convocatoria y de la movilización, indymedia queda en un segundísimo plano. La primera expresión callejera y no corporativa contra los efectos

de la crisis económica se autoconvoca en toda España mediante la red para el 15 de octubre de 2008. Un poco después, los amigos de Álvaro Ussía, un chico asesinado por los porteros de una discoteca en Madrid, organizan mediante redes sociales como Facebook o Tuenti la concentración de duelo y protesta por lo ocurrido. Lo mismo sucede en torno a la muerte de Marta del Castillo en Sevilla durante 2009, el hecho atraviesa y tensa las redes sociales donde la chica asesinada y sus mismos asesinos participaban muy activamente. ¿Qué está pasando? Son los primeros pasos de un cambio *tendencial* de paradigma que desafía radicalmente los imaginarios y los modos de intervención crítica: la socialización del uso político de las herramientas tecnológicas entre la gente cualquiera, más allá de los circuitos activistas.

08. Del primer anonimato de que hablamos quería expresar sobre todo la potencia de lo colectivo (comunidad abierta, sujeto multitudinario, inteligencia colectiva, cooperación social, etc.), el «anonimato en primera persona» extrae su fuerza de la conexión una-a-una entre singularidades cualesquiera que hablan en nombre propio y que abren espacios de todos y de nadie donde las condiciones de pertenencia son difusas: la confianza que otorgo a los mensajes que nos convocan a la calle viene precisamente de que conozco a quien me lo envía; a las manifestaciones se llevan pancartas individuales con lemas propios; lo que prende comunicativamente con más fuerza son los testimonios en nombre propio sobre las condiciones de vida. El anonimato en primera persona introduce otro concepto de «verdad». No ya la verdad «antagonista» opuesta a la verdad oficial, como en la contrainformación. Pero tampoco su pura disolución en un juego de imágenes, como en la guerrilla de la comunicación. El anonimato en primera persona pone en juego verdades no ideológicas. Sostenidas por un cuerpo, una experiencia («lo que yo veo y vivo») y vinculadas a una afectación, a una emoción (no las verdades frías del racionalismo y la ideología). Verdades que no se llaman a engaño (porque son vividas), aunque se puedan elaborar en muy distintas direcciones. Verdades que en ocasiones se pueden «comunizar» en tanto que parten del malestar ante un fondo de precariedad compartido: «No nos representan», «No tendrás casa en la puta vida», «Íbamos todos en ese tren», etc. Verdades de cada cual que forman juntas una interioridad común.

09. Por todo ello no es de extrañar que el anonimato en primera persona se mueva como pez en el agua por la web 2.0. De pronto los canales de mediación se llaman Wikipedia, blogs, MySpace, Tuenti, Facebook... Sin duda son muy buenos negocios, pero también espacios del anonimato que cuestionan el monopolio de sentido de la cultura consensual, rompiendo con la transmisión centralizada y unidireccional de información. Sin duda son lugares de exposición de una subjetividad autorreferente, banal y consumista, pero también de la fuerza desnuda de una voz propia que no se esconde -tras ninguna ideología o «nosotros» postizo. Sin duda son espacios despolitizados, pero también capaces de tensarse políticamente con una apertura y capacidad de interpelación que salta las fronteras sociales, económicas e ideológicas que cotidianamente nos dividen. Sin duda son caóticos y dispersivos, pero también experimentos descentralizados y distribuidos donde se conjugan de otro modo el yo y el nosotros, lo común y la singularidad. Sin duda son herramientas de gestión del Yo, pero también espacios de todos y de nadie abiertos a la expresión, los saberes y la creación de cualquiera, y que por ello desafían la representación como esfera exclusiva de los expertos (intelectuales, artistas, periodistas...). Disfrazarse en ellos con ropa vieja es impensable: la voz que tiene legitimidad y veracidad es la que parte de sí, los enunciados sostenidos por un cuerpo verificable. Ahí ya no se multiplican las entidades y los eventos, sino más bien las dimensiones de la propia existencia que se exponen y comparten con los demás. Los medios no se usan de modo fraudulento, sino que se lleva su lógica al extremo (y así gana el *chikilicuatre*). La organización jerárquica del sentido ya no es simplemente el Enemigo: ahora vivimos entre sus ruinas.

10. El «afuera» de una fuerza de trabajo creativa «flotante» a la que apelaba industrias mikuerpo ya no existe. El anonimato en primera persona es hijo de la movilización total de la vida (como momento presente del capitalismo) que funciona mediante la autoactivación del Yo convertido en marca, convertido en proyecto. Pero el afuera pasa adentro. Es decir, el anonimato en primera persona *sabe ser* un hijo ingrato y rebelde. Esa ambivalencia del anonimato en primera persona es radical. Demasiado radical para los espacios militantes, cuya función de vanguardia se queda inmediatamente obsoleta cada vez que el anonimato en primera persona se tensa y autoorganiza. Demasiado radical para la crítica *radical*, cada día que pasa más extr-terrestre (e irrelevante) en sus delirios de pureza.

La fuerza de la experiencia de industrias mikuerpo no sólo se encuentra hoy en la indudable actualidad de muchos de sus postulados, sino en el propio ejemplo de cómo la crítica operativa se hace mediante experiencias reales y en inmanencia con el mundo que se pretende transformar, dejándose afectar por él para poder afectarlo de vuelta. ¿Será capaz la crítica de aceptar ser *poseída* por el anonimato en primera persona, de dejarse *okupar* por este octavo pasajero y, una vez rotas las defensas verticales del juicio y la exterioridad, mutar en un cuerpo nuevo, que sepa vérselas, ahora sí, con la ambigüedad, las impurezas y los clarooscuros de la propia vida, que sepa rearticular (que no negar) sus saberes adaptándolos a nuevas situaciones y contextos, con el objetivo de dar cada vez más consistencia propia a los espacios del anonimato y más densidad común a los lazos que los unen, para unilateralizar su ambivalencia empujando hacia el polo de una deserción que ya no trata de fugarse del mundo, sino de implicarse cada vez más y más en él?

11. Una verdad que aprendimos en buena compañía: «La salida del infierno está allí donde las llamas son más altas».

Amador Fernández-Savater

* La reflexión sobre el pasaje al anonimato en primera persona es un viaje colectivo del que se pueden encontrar algunas señas aquí y allá: en el número 5-6 de la revista de *Espai en Blanc* dedicada a «la fuerza del anonimato»; en la reflexión de Marga Padilla sobre los espacios de anonimato en la red; en los documentos sobre V de Vivienda del Grupo 47 (también en la red); o en buena parte del material producido en torno al 11-M, como el texto «Las luchas del vacío»o el libro *Red ciudadana tras el 11-M; cuando el sufrimiento no impide pensar ni actuar, Madrid,* Acuarela Libros & A. Machado, 2008.